







**EL LENGUAJE POÉTICO  
DE LOS MATERIALES**

***ARTE POVERA***  
**Y**  
**ARQUITECTURA**

**Antonio Herrero Elordi**

Director de Tesis:

Doctor Arquitecto: Luz Fernández-Valderrama Aparicio

Tutor:

Doctor Arquitecto Rafael Casado Martínez

**Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla**

Julio 2017



**PREÁMBULO.**

- 0.1. Algunas Arquitecturas / Algunos Arquitectos
- 0.2. Vigencia del *Arte Povera*
- 0.3. Posicionamiento frente a la arquitectura contemporánea
- 0.4. La redención de la arquitectura. Últimos destellos *povera*

**Capítulo 1. ARTEPOVERA**

- 1. 1. DEFINICIÓN. CARACTERÍSTICAS
- 1. 2. NACIMIENTO
- 1. 3. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO Y ARTÍSTICO
- 1. 4. ANTECEDENTES Y PRECURSORES
- 1. 5. EL TÉRMINO POVERA
- 1. 6. EL ESPÍRITU POVERA
- 1. 7. GERMANO CELANT. *APUNTES PARA UNA GUERRILLA*
- 1. 8. LA ESCUELA DE LAS COSAS (MONO-HA)

**Capítulo 2. ALGUNOS ARTISTAS POVERA**

- 2. 1. MARIO MERZ
- 2. 2. MICHELANGELO PISTOLETTO
- 2. 3. JANNIS KOUNELLIS
- 2. 4. LUCIANO FABRO
- 2. 5. ALIGHIERO BOETTI
- 2. 6. GILBERTO ZORIO
- 2. 7. GIOVANNI ANSELMO
- 2. 8. PIER PAOLO CALZOLARI
- 2. 9. JOSEPH BEUYS

**Capítulo 3. ARTE POVERA *VERSUS* MINIMALISMO**



#### **Capítulo 4. CONCEPTOS POVERA**

- 4.1. DUALIDAD .CONTRAPOSICIONES.CONFRONTACIONES
- 4.2. PROCESO
- 4.3. ENERGÍA
- 4.4. NATURALEZA-CULTURA-TÉCNICA
- 4.5. ECOLOGÍA Y POÉTICA
- 4.6. ARTE / VIDA
- 4.7. ESPACIO
- 4.8. EL HOMBRE

#### **Capítulo 5. MATERIA Y MATERIALES EN ELARTE POVERA**

#### **Capítulo 6. INFLUENCIAS Y CONTAMINACIONES: ARTE POVERA Y ARQUITECTURA.**

#### **CAPITULO 7. LO POVERA EN LAS ARQUITECTURAS:**

- 7.1. LINA BO BARDI: contextualización total para una arquitectura universal
- 7.2. FRANK GEHRY: materiales descontextualizados de lógicas culturales, de producción y consumo
- 7.3. HERZOG & DE MEURON: por la materia a la inmaterialidad
- 7.4. VALERIO OLGATI: arquitectura codificada, incertidumbre y contradicción.
- 7.5. PETER ZUMTHOR: la poética de los materiales
- 7.6. LACATON & VASSAL: actitud espontánea fresca con la belleza de lo necesario.
- 7.7. GORDON MATTA CLACK: manipulación poética del espacio
- 7.8. ANTON GARCIA-ABRIL: energía en la autenticidad y el uso descarnado de los materiales
- 7.9. ANTONIO JIMENEZ TORRECILLAS: paisaje, materiales, y luz

#### **Capítulo 8. LA PRESENCIA DE IDEAS EN LA MATERIA CONSTRUIDA**

#### **Capítulo 9. CONCEBIR ARQUITECTURA. MATERIALIZAR IDEAS**

#### **Capítulo 10. MATERIA Y MATERIALES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**

#### **Capítulo 11. EL NUEVO SENTIDO DE LOS MATERIALES EN LA ARQUITECTURA.**

#### **Capítulo 12. CONCLUIR O COMENZAR.**

#### **BIBLIOGRAFÍA**



El pensamiento arquitectónico actual gravita en torno a múltiples elecciones. Sus actitudes oscilan entre una sofisticada tecnificación hasta posturas vinculadas a la poética de los materiales. Centramos nuestra atención en estas últimas, herederas de corrientes de pensamiento que surgen a finales de los años sesenta del siglo pasado. En aquel momento se desarrollan dos actitudes artísticas muy distintas, el *Minimalismo* y el *Arte Povera*. Estas dos “poéticas” no son absolutamente contradictorias, pero son dos modos muy distintos de intervenir en la realidad y consecuentemente también en la idea de interpretar y ordenar el espacio. Por un lado, formas simples y geométricas realizadas con precisión mecánica, y la utilización de materiales industriales sin alterar sus cualidades y por otro, los procedimientos entendidos como proceso de fabricación y manipulación del material al que se le asigna una acción. Ambas inciden en el modo de enfrentarse con el material que produce el objeto artístico, manteniendo frente a la realidad planteamientos opuestos. Aquellas propuestas de intervención en el mundo material han influido sustancialmente en la forma de interpretar, idear y plantear las arquitecturas de finales del siglo XX y también las actuales. La contaminación entre arte y arquitectura es perturbadora. Entendemos la necesidad de profundizar en las actitudes de esos movimientos artísticos -arte constituido- como medio imprescindible para el avance y la reflexión arquitectónica. La arquitectura denominada *minimalista* ha sido ya estudiada como una corriente formal y de estilo, pues tiene claras manifestaciones en muchas de las arquitecturas que reciben el mismo nombre. Entendemos que al igual que se da una arquitectura *minimal*, también existe una arquitectura, con al menos el mismo potencial creativo, de algún modo vinculada a los presupuestos *povera*. Este proceso de vinculación y -de alguna manera- consecuencia, es el que queremos investigar y poner de manifiesto.

El *Minimal* se presentaba expresamente y utilitariamente estructurado. Su manifiesto era concreto, organizado, metódico, sencillo, simple, fácil de asimilar, con gran capacidad de visualización e influencia, difundiendo y globalizando sus intervenciones hasta llegar a los estratos más variados del consumo de masas. Su difusión contaba con grandes apoyos culturales y económicos, era el arte de las Corporaciones, originario de una gran potencia económica y cultural como es Norteamérica. Consiguió una gran presencia en el mundo del arte y una importante influencia en los arquitectos. Llegó un momento en el que pareció que lo que entendíamos como riguroso en la arquitectura, incumbiría ser *minimal*. Existen también otras arquitecturas. Analizando algunos acontecimientos en la arquitectura centro europea de finales del XX, podríamos descubrir en ellos algo del espíritu y presupuestos del denominado *Arte Povera*. Obras que son fruto de la actitud de algunos arquitectos en sus proyectos; arquitectos con un posicionamiento intelectual similar a la de esos artistas. Este paralelismo se manifiesta en determinadas posturas de acercamiento a una realidad que da el verdadero sentido de sus acciones al proyectar.

Frente al *Minimal Art*, el *Arte Povera*, anárquico por definición, era inconcreto, desorganizado, caótico. Sus autores no deseaban constituir una corriente artística concreta. Era el arte de los desheredados, sin apoyos culturales o económicos, anti sistema, complejo, disperso, difícil de entender o de interpretar, casi críptico, con escasa capacidad de influencia o de difusión. Originario de Italia, país latino y mediterráneo, en sus inicios apenas logró presencia y visualización fuera de su pequeño territorio local y que intentó auto disolverse para no caer en el juego del mercado artístico contra el que luchaban. Sin embargo se trataba de un concepto tan poderoso-al menos- como el minimalismo y que el tiempo ha ido reconociendo y valorando su profundo espíritu como uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX, cuya influencia en las arquitecturas más comprometidas, entendemos, ha sido decisiva. Perseguimos descubrir el pensamiento de los arquitectos que conocieron el espíritu y la obra de los *artistas povera*, y que, en algunos casos, han tenido relación directa con autores vinculados a esa corriente. Algunos de ellos han reconocido expresamente y han manifestado al respecto, una clara influencia del arte *povera* en su obra, y su influjo, que consideran fuente de inspiración para sus planteamientos arquitectónicos.



Le Corbusier frente a su pintura en la casa E-1027  
“E” por Eileen, ‘10’ por Jean, ‘2’ por Badovici, y 7 por Gray ‘



## 0.1. ALGUNAS ARQUITECTURAS / ALGUNOS ARQUITECTOS

La actitud que mantienen algunos arquitectos en el modo de abordar la profesión, como es el caso de los franceses Lacaton & Vassal o el suizo Valerio Olgiati; hacia la preexistencia y el contexto, como en el caso de la italiana -brasileña de adopción- Lina Bo Bardi, o el canadiense -nacionalizado norteamericano-, Frank Gehry, singularmente en sus primeras obras, o la postura ante los materiales de los suizos Herzog & de Meuron y muy especialmente Peter Zumthor, deducimos que siguen las mismas concepciones y visiones de aquellos artistas *povera*, y son como elementos constitutivos de sus arquitecturas.

Norman Foster ha comentado que nunca se fía de un arquitecto que dice ser un artista, ni de un artista que dice que es arquitecto. Ese punto de vista traza una visión tecnológica responsable de la arquitectura, una postura ingenieril fundamentada en la energía y la tecnología. Ante esto no podemos olvidar que en la arquitectura también hay cabida para la belleza, la historia y la sensibilidad, los vínculos explícitos o implícitos con el pasado y la recuperación poética de la discrepancia. Para Ruskin la arquitectura no es sólo técnica de construcción, también es arte. Para él “*es el arte que dispone y adorna a los edificios levantados por el ser humano para el uso que sea, de modo que la visión de ellos contribuya a su salud mental, poder y placer.*”<sup>1</sup> El arte ya es otra cosa. David Chipperfield considera que esa visión técnica de la arquitectura ha dado a Foster y a otros británicos un enorme éxito porque la técnica no admite opinión, la estética, sí. Para otros como Le Corbusier, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Juan Navarro Baldeweg o Peter Zumthor, por nombrar algunos arquitectos, ese acceso a la inspiración desde otro medio, como es el arte, es una forma de llevar una dirección, un rumbo que la arquitectura por sí sola no lo permite, por lo menos de la misma manera. Le Corbusier además de arquitecto es escultor, pintor, poeta, urbanista o diseñador de muebles. La influencia que el arte tuvo en su forma de entender el mundo cambió para siempre de un modo revolucionario, el curso de la arquitectura. ¿Cómo hubiese sido Le Corbusier sin la influencia de Ozenfant o Picasso? ¿Sus cinco puntos de la arquitectura hubiesen tenido tanta repercusión sin su faceta artística?

El objeto de este trabajo consiste en abordar primeramente el análisis de los orígenes del pensamiento, valores, y los conceptos del *Arte Povera*, de sus manifestos y el espíritu de sus teóricos y de los artistas más representativos de este movimiento artístico. El *artista povera* considera por el artista como una extensión del cuerpo y el alma de sí mismo, conectándose directamente con el entorno, habitando la naturaleza y encontrándose en armonía con todo lo que le rodea. Algunos arquitectos mantienen en sus proyectos una actitud similar a la de los *artista povera*, analizamos en el planteamiento creativo, la obra y escritos, de esos arquitectos, algunos contemporáneos, indagando la influencia que el llamado *Arte Povera* ha tenido en su arquitectura. Y también manifestar la clasificación de esas arquitecturas según las raíces de esa influencia artística en esos arquitectos. Los criterios de selección de los casos de estudio son lo que podemos denominar actitud *povera* y los procesos que se manifiestan especialmente en los arquitectos objeto de estudio, también existen esas huellas en los posicionamientos arquitectónicos de muchos otros. Este paralelismo se manifiesta en las actitudes de acercamiento a una realidad que da el verdadero sentido de sus acciones de proyectar. Convocar la fenomenología como impulso de la actitud proyectual. Entender la actitud artística como medio de reflexión arquitectónica, un arte constituido bajo la idea del habitar.

<sup>1</sup>

RUSKIN, JOHN: “*Las siete lámparas de la arquitectura*”. Ed. Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (España), Murcia 1989



La metodología elegida consiste en primer lugar, en analizar los aspectos teóricos *povera* en esos arquitectos, recoger sus manifestaciones al respecto, después estudiar algunas de sus obras significativas en las que la influencia de este movimiento artístico es más evidente, y en paralelo estudiar a los artistas *povera* cuyo pensamiento y obras han tenido más influencia en esas arquitecturas, y que se puede describir en varios aspectos:

- a) Trabajar sobre cosas del mundo, sin expresar juicios sobre su entorno, sencillamente asumiéndolo.
- b) Descubrir las raíces de los acontecimientos.
- c) Un modo singular de tomar posesión de la realidad.
- d) Actitud inventiva y antidogmática, con propuestas no convencionales
- e) Búsqueda de una poética que parte de los materiales, cultural y socialmente sin valor, “pobres”, y de los principios que se dan en la naturaleza.
- f) Producir hechos mágicos trascendiendo materiales comunes, cotidianos, que podrían parecer vulgares y casi despreciables desde el punto de vista de su valor estético o artístico.
- g) Procurar formas de armonía y equilibrio únicos en función de los materiales convencionales con los que se trabaja.
- h) Consideración estética característica de este movimiento sobre las relaciones entre los materiales, su origen o fabricación, el proceso, el paso de tiempo y la obra producida

**Los criterios adoptados para decidir estudiar la obra de determinados arquitectos ha sido en primer lugar la constatación – en algún caso también la intuición- de la influencia del *Arte Povera* en su obra. Por supuesto se pueden echar en falta muchos otros arquitectos y obras, algunos cercanos, pero los seleccionados son autores de referencia y en general con una gran coherencia en su actividad. En conjunto, se ha valorado el indudable interés de su trabajo en algunos casos o de algún proyecto en especial, su relevancia en el panorama arquitectónico, su discurso, muy elaborado en algún caso o reflejado en sus obras, la actualidad y vigencia de sus propuestas, aunque algunos proyectos puedan parecer lejanos en el tiempo, su gran capacidad de influir en la sociedad y de guiar los pasos de otros arquitectos y la valoración personal. Se han dispuesto en orden cronológico, al igual que los artistas *povera* estudiados, cuyas obras o pensamientos entendemos han tenido más capacidad de inspirar y alimentar arquitectura.**



#### **Andy Warhol y Joseph Beuys no eran amigos.**

Esta relación no deja de ser sorprendente, ya que los dos eran muy diferentes en sus intereses.

Beuys utilizó diferentes técnicas de práctica social para expresar su fascinación por el mundo natural y la política. Warhol, en cambio celebraba el glamour, el sexo, el consumismo y el artificio.

**Sin embargo, la pareja reconoció el genio del otro**, la reputación y la prominencia de los mitos, a pesar de operar en polos opuestos de un mundo artístico de posguerra.

Como señaló el crítico de arte estadounidense David Bourdon, su reunión de 1979 en Nueva York, alrededor de la época de una retrospectiva de Beuys en el Guggenheim, "tuvo toda el aura ceremonial de dos Papas rivales reunidos en Aviñón".

A pesar de esta atmósfera enrarecida, la pareja consiguió trabajar conjuntamente.

En 1978, Warhol creó un cartel de campaña para el Partido Verde de Beuys.

*"Estoy seguro de que se admiraron el uno al otro"*, (Rosenthal. Phaidon /art/articles/2016/february/08)

#### **En 1967, la Arquitectura y el Arte Povera ni se conocían.**

Entendemos cómo dos posiciones tan relevantes y a la vez antagónicas pueden ayudar a comprender la condición humana. Sus gestos en el transcurso de sus vidas presentan puntos de encuentro. Estas actitudes, estos puntos en común, nos hacen entender las distintas valoraciones y opciones que a lo largo de la más reciente arquitectura se han producido. La absoluta validez y viabilidad de las aportaciones y sugerencias que los artistas generan en los arquitectos. La aportación y presencia de lo plástico en el objetivo proyectual. Relaciones que en algún momento de la historia se han querido ver como antagónicas y hasta nocivas. El artificio no es delito cuando pertenece a la categoría de las significaciones y de los significantes, de lo que se quiere transmitir y del resultado.

## 0.2. VIGENCIA DEL ARTE POVERA

Desde que un movimiento artístico deja de ser novedad hasta que ingresa definitivamente en la categoría del clasicismo contemporáneo, atraviesa una zona de penumbra, alejada del foco de la moda, centrado en la novedad o en la historia consagrada. En esa media luz, su importancia y significado aparece desdibujado. Es tarea necesaria en la investigación sobre arte contemporáneo evidenciar esas tendencias para iluminarlas y entender su sentido en líneas más actuales. Para mostrar el *Arte Povera* como una de las tendencias más potentes y con mayor incidencia en arquitectura actual, es necesario recapitular los fundamentos de uno de los movimientos culturales y artísticos de las décadas sesenta y setenta del siglo veinte. No se trata de una operación de rescate, porque sin lugar a dudas, es todavía un movimiento vivo, que sigue brillando con luz propia. Precisamente uno de los rasgos más característicos del *Arte Povera* es su constante vocación de escapar a los esquemas rígidos de encasillamiento histórico.

Puede que en la actualidad el término *Arte Povera* diga poco. Hoy son distintos los contextos sociales e ideológicos de los propios de aquellos últimos años sesenta, con los que el *Arte Povera* se comprometió tan radicalmente, parecen haber quedado superados. Incluso aquellas especulaciones tan rigurosas acerca de los materiales y sus funciones también pueden parecer hoy fuera de lugar. Pero queda, en última instancia, esa poetización de los materiales y lenguajes que le da al *Arte Povera* su estilo y su punto de vista característico, presente hoy en algunas arquitecturas. Esta tendencia surgida como reacción frente al arte tradicional, hoy resuena con más fuerza en el arte contemporáneo. El *Arte Povera* busca expresarse sin importar lo efímera que sea su vida. En un esfuerzo por huir de la comercialización del objeto artístico, ocupan el espacio y exigen la intromisión del público. La vigencia histórica de un movimiento artístico que surgió como reacción a lo establecido, quizás sea contradictoria. Es propio de los creadores experimentar, el enfrentamiento con la norma. Pero hoy aunque pueden ser identificados y reconocidos en su contexto histórico están desplazados fuera del panorama contemporáneo. En la historia del arte son una ficha técnica de recuerdo, tuvieron un paso fugaz por el arte mismo. El movimiento italiano -más un concepto ideado que un colectivo- es un referente en la historia del arte, que muy a pesar de las insurrecciones iniciales, sigue siendo aún, en los tiempos actuales, arte.

**No como una necesidad forzada frente a una crisis económica, sino como respuesta a una profunda devaluación social y de valores, el *espíritu povera* –informal, disperso y desorganizado, pero con una gran potencialidad en su mensaje- es actual. Está presente en el nuestro entorno, probablemente sin reconocimiento expreso de sus orígenes, y no solo en muestras de arte reciclado así como plataformas de artistas por el medio ambiente, o arquitectura a base de materiales *reconsiderados*, sino sobre todo, en la parte que tratamos más directamente y ante los síntomas evidentes de fatiga del material arquitectónico mediático, como fuente profunda, inspiradora, ética - y no solo estética- de los intereses de ciertos arquitectos y de las arquitecturas actuales más comprometidas, sugerentes, creativas y contenidas.**

Este pretende ser el objetivo del trabajo. Una pesquisa para tratar de descifrar la descarnada operación poética, que entendemos someten a los materiales que les inspiran y emplean. Adentrarse con cierta curiosidad y a la vez enfoque crítico en las profundas intenciones de los autores.



JOSEPH BEUYS, *Aufbruch aus Lager I*, 1970/1980, Instalación con 28 Elementos

### 0.3. POSICIONAMIENTO FRENTE A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

La arquitectura contemporánea es una clara manifestación del uso en arquitectura de una novedosa poética acerca de la materia, de los materiales. Unida a un nivel de construcción muy alto y una gran precisión en los detalles es relevante el interés por los acabados y sus texturas manipuladas de forma sensible. Cualquier observador podrá percibir una reducción en la forma de esos edificios. Minimalismo, neomodernismo, "nueva sencillez", "nueva objetividad", todos estos términos se han utilizado para describir y, sin duda, algo hay de todos ellos. En Suiza, al igual que en otros países, se cuestionó la relevancia social de la arquitectura, y la enseñanza de la misma comenzó a orientarse cada vez más hacia disciplinas como la sociología, la antropología, la semántica y las ciencias conductistas y políticas. El júbilo inicial ante la idea de que el movimiento moderno podría enseñarse había dado paso a una pérdida total de la vitalidad de los sistemas y métodos de diseño. La propia arquitectura -espacio, lugar, tectónica- estaba siendo marginada, pero se reafirmó firmemente durante los dos años que Aldo Rossi estuvo como profesor invitado en la ETH de Zúrich, entre 1972 y 1974, teniendo como alumnos, entre otros, a Herzog y de Meuron, sobre los que tuvo una notable influencia, como veremos más adelante. Junto con jóvenes arquitectos, él proponía que la arquitectura era en realidad una disciplina propia, con su propia historia, teoría, cometidos y valor. Esto era tan difícil de aceptar en aquel momento para sus compañeros profesores como emocionante para sus alumnos. La complejidad de la arquitectura se situó en el corazón del drama humano. Gracias a la arraigada sensibilidad moderna, apenas dio lugar al *pastiche* historicista, e hizo que la arquitectura suiza se enfrentase a las complejidades de la historia y de la ciudad.

Sin embargo, el interés no es el de las semejanzas formales y visuales, a veces, esa arquitectura helvética ha sido tachada de monótona, es sobre todo en el modo de emplear y tratar los materiales con que se construye. Al investigar cómo se ha desarrollado esta potente arquitectura, que tanta influencia ha tenido en la última década y que, al mismo tiempo, es tan distinta de lo que se está produciendo en otros lugares, descubrimos que, irónicamente, el papel central de la construcción se reafirmó más recientemente como resultado de los acontecimientos de 1968. La *Tendenza*, que surgió en las décadas de 1970 y 1980 luchó por reconciliar la tradición moderna y la propia historia y cultura de la región. Sin embargo, el clasicismo en el que se basaban Rossi y el movimiento racionalista, tan difundido en Italia, carecía de precedentes al norte de los Alpes. El papel central de la arquitectura, no obstante, también era una premisa en la reflexión sobre la ciudad de la posguerra presente en *Aprendiendo de Las Vegas*, de Robert Venturi (1972). El interés de Venturi en la cultura popular, sin embargo, quedó rápidamente al margen y la atención se centró en su interés por lo banal; su populismo fue suplantado por lo cotidiano. Se reconoció que lo cotidiano podía hallarse en los prosaicos edificios industriales del siglo XIX y en el desorden de las periferias urbanas. Este increíble fermento teórico, que se produjo en un período tan breve de tiempo, confirmó los principios del movimiento moderno suizo y, al mismo tiempo, los amplió a cuestiones más cosmopolitas.

Al mismo tiempo se redescubría a Alison y Peter Smithson que, en una cultura de posguerra, trataron de difundir el significado social de la arquitectura y sus diseños eran, a menudo, radicales. El arquitecto debería partir del punto en que vivimos, que es un estado de modernidad. Los suizos están imbuidos de discreción y rechazan la arrogancia, pero nada de esto indica una falta de ambición. Los arquitectos son producto de una cultura moderna particular, que les proporciona espacio suficiente para ejercer su profesión. En general, se formaron en la ETH de Zúrich, que prepara alumnos extremadamente capaces y no atiende a la sensibilidad individualista. En la producción de estas arquitecturas podemos encontrar una clara influencia de lo *povera* y en su estudio centraremos la atención. Aunque esa influencia se manifiesta en obras varios arquitectos suizos referidos en el libro *A Matter of Art*<sup>2</sup>; publicación a modo de catálogo de una exposición celebrada en el Centre Culturel Suisse de París en mayo de 2001 que fue un balance de la Arquitectura contemporánea en Suiza. Tres son los estudios de arquitectos más relevantes: Herzog & De Meuron, Peter Zumthor y Valerio Olgiati. Mientras Zumthor trabajaba discretamente y de forma concienzuda, Herzog & de Meuron han tenido una gran presencia e influencia en el reconocimiento público de la arquitectura suiza. Todos son producto de la cultura descrita y su trabajo sólo podría haberse desarrollado dentro de ella, pero también descubrimos esa actitud, objeto de estudio, en las obras de otros arquitectos en un ámbito más universal.

<sup>2</sup> AAVV. "A matter of Art". *Contemporary Architecture in Switzerland*. Birkhäuser. Publishers for Architecture. Basel, Suiza, 2001. Centre Culturel Suisse, Paris.





#### 04. LA REDENCIÓN DE LA ARQUITECTURA. ÚLTIMOS DESTELLOS *POVERA*

Descubrir arquitecturas que testimonien las huellas aportadas por el movimiento *povera*, encontrar los arquitectos que experimentan en su obra con materiales y procesos, bajo ese espíritu, buscando, a través de los materiales, significados poéticos, ocultos o perdidos...

Estudiar los artistas *povera* que propusieron en sus trabajos y escritos, modos peculiares de perseguir esa poética y que ayudan a los arquitectos a mantener inquietudes y proponer nuevos caminos.

El medio en el que surge y surgirá esa arquitectura es especulativo, cultural e intelectual. El resultado es similar a una investigación arqueológica o a la colección sin seleccionar de un museo de Historia Natural. Herzog & de Meuron mostraron con claridad este proceso y esta actitud, vinculada al proyecto en la exposición "La arqueología de la mente" celebrada en el Centro Canadiense de Arquitectura (2002). En esta exposición, los objetos con los que trabajaban los arquitectos -trozos de materiales y maquetas de edificaciones- se colocaron junto a las obras de arte.

La irrupción del movimiento *povera* en el mundo artístico tuvo consecuencias en el modo de concebir el proyecto de arquitectura. Sirvió para hacer *reflexionar sobre el nuevo posicionamiento frente a la realidad cotidiana* y la conciencia de establecer pautas para una arquitectura más cercana, táctil y sensible en la que *el papel de la materia constructiva es relevante*. Descubrir la poética de lo cotidiano, materiales convencionales, cotidianos, "pobres", realidades usadas y deterioradas, asumidas como son.

*"La bondad es más importante que la grandeza  
y la compasión más esencial que la pasión"*

Sambo<sup>3</sup>

El término *Povera*, como se ha dicho, se empleó por primera vez cuando un grupo de creadores italianos, vinculados a los movimientos reivindicativos de la década de los 60, comenzó a emplear materiales de fácil adquisición y bajo coste, incluso proporcionando a los materiales de desecho una segunda oportunidad para reformularse. Esa nueva capacidad de expresarse, en una segunda oportunidad, incita posteriormente pasado los años, la actitud de algunos arquitectos, más vinculados a la expresión formal de la arquitectura, que a la objetividad técnica de la misma. Aquel *espíritu o actitud povera ante la realidad*, les lleva a indagar posibilidades para su actividad arquitectónica, más allá de lo establecido canónicamente.

Superando afirmaciones académicas y dejando de lado iconos artísticos, distinguidos por la cultura del consumo, esta opción en la práctica de la arquitectura, como oficio comprometido e implicado en cuestiones de índole social, busca y se inspira en referencias y comportamientos claramente heredados y definidos por los primeros *artistas povera*. A través de actitudes programáticas y manifiestos, fundamentalmente derivados de los *Fluxus* y en particular de Joseph Beuys, se estrechan los lazos expresos y experimentados con esos artistas.

Esta situación de ruptura se expresa en las ideas proyectuales, fundamentalmente a través del descubrimiento de lo que la realidad de los "nuevos" materiales proporciona. Obviamente éstos no son nuevos, sino que a través de ese vigor reivindicativo se descubren las sinergias de los mismos, la enorme aportación que lo "pobre" y "desechado" van a tener como medio de afirmación en una nueva expresión, en unos nuevos planteamientos de formalización en la arquitectura y su implicación en la vertiente social de la misma. Diseñar y construir con materiales elementales, asequibles o reciclados. La arquitectura necesita de la materialidad. Tratando de llevar al límite la arquitectura en términos estéticos, técnicos y medioambientales; se trata de convertir materiales ordinarios en objetos extraordinarios, transmisores de un lenguaje poético que los trasciende.

La estética "*povera*" impone su criterio moral. La incuestionable carestía ética que conforma estos tiempos, demanda una nueva concepción de la arquitectura. Precisa que se utilicen unos determinados medios y sobre todo que aporte una lección social y estética de rigor, contención formal y austeridad. Esto no significa una renuncia a la potencia expresiva de esas arquitecturas, sino que reconduce su consideración.

---

<sup>3</sup>. SAMUEL "SAMBO" MOCKBEE (Meridian, USA, 1944 - 2001) dedicó su vida, como maestro, arquitecto y artista, a la meta de proveer "*refugio para el alma*". Su inspiración y arquitectura auténtica sirvió para mejorar las vidas de los residentes más empobrecidos de Alabama rural a través de su Rural Studio. Proyectó un aspecto de la cultura arquitectónica que la mayoría de los arquitectos evita.



Constituye la conducta que regirá a estos nuevos arquitectos: involucrados, garantes y comprometidos con una total afiliación a esos principios. Obligados a restablecer sus planteamientos comprobando, no sin cierta incredulidad, sus contingencias. Son nuevas peripecias para aproximarse a la realización del proyecto, y de construirlo, añadiendo a la arquitectura todo aquel espíritu conceptual o formal para que su imputación sea lo más explícita posible.

Descubrir sus cuantías en la utilización de esos elementos y materiales despreciados, infravalorados y supuestamente inadecuados. Al mismo tiempo demostrar como la arquitectura socialmente responsable puede deleitar los sentidos, inspirar a la persona y servir al alma. Buscar, en el camino desbrozado por el *povera*, la conexión entre lo común y lo sublime y convertir el espejismo en realidad. Precisamente el objetivo radica en indagar en la adecuación de esa supuesta inadecuación

A través de estas formulaciones se logran manifestar todas las características explícitas y prácticas de este repertorio de materiales prosaicos que nos brinda la experiencia *povera*. Elementos formales fáciles de obtener. Lo trivial puede mudar en sustancial, descubrirá una nueva finalidad u objeto de existencia, una gravitante poética de lo desheredado, elevada a lo sustancial, a lo trascendente. Algo que levita entre lo elemental y lo incorruptible. Arquitectura expresiva, honesta, innovadora y ligada al contexto. Estas opciones, derivadas directamente de actitudes comprometidas y subderivadas hacia otras *post poveras*, con su implicación en la arquitectura, elevan considerablemente lo que entendemos como arquitectura comprometida social en los tiempos que discurren, abriéndose paso entre la jungla de los elegidos, para dejar atrás el interés por los récords absurdos y extravagantes. Frente a esa línea ascendente del mundo corporativo, la estética *povera* continúa influyendo en las nuevas arquitecturas vinculadas a la cultura. Abandonando su compromiso cívico y social para entregarse a los asuntos de estilo, a los modelos mediáticos de la arquitectura contemporánea.



LUCIANO FABRO. *"Mapa vial"*. 1968



MARCEL DUCHAMP. *"El Gran Vidrio"*, 1915

## CARACTERÍSTICAS

El *Arte Povera*, voz italiana para “arte pobre” adoptó esta denominación por utilizar materiales considerados “pobres”, generalmente no industriales y de fácil obtención: plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos, hojas, rocas encontradas, placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o también productos de desecho y, por lo tanto, carentes de valor de los que se valoraban los cambios o modificaciones a medida que se iban deteriorando, es decir, se transformaban. Abrió caminos radicalmente nuevos, rompiendo con el pasado y entablando un fructífero diálogo con otras tendencias. Puede considerarse como una *“prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio. Un “ready-made” subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo minimalista de una sociedad deshumanizada. Un “ready-made” cercano a la tesis arte-vida y postulador de una cierta microemotividad”*<sup>1</sup>

Los artistas “povera” no pintan, no hacen esculturas y tampoco son fieles a un único medio que consideren específico para una práctica concreta. **Tratan de provocar una reflexión entre el objeto y su forma, a través de la manipulación del material y la observación de sus cualidades específicas.** Sus obras no están empeñadas en lo específico de su lenguaje, incluso buscan la confusión con los elementos de la vida. El arte «povera» supone una reacción al mundo tecnológico. Así ha sido interpretada por algunos de sus principales integrantes, pero en absoluto se reduce a una transformación esteticista de la materia, como sucedía en algunas experiencias de la pintura matérica de los años cincuenta. Esta apropiación de fragmentos de la realidad y su declaración de obras de arte, evidenciando sus propiedades físicas y perceptivas, insinúa un posicionamiento nuevo, una toma de conciencia distinta, sobre las situaciones estéticas, sociales o ambientales de las cosas.

Fue una crítica poética a la civilización moderna en la que los aspectos utópicos y regresivos se combinaron inseparablemente. Influidos por Joseph Beuys, contribuyeron a la historia del arte como interpretación del mundo. El hecho de que la revolución cultural que propiciaron condujese casi inmediatamente a la realización de exposiciones de arte, al tiempo que el artista nómada, se convertía en el *“maestro de la metáfora comercializable, establece un vínculo común entre los artistas del arte povera y los futuristas que ocuparon la escena artística medio siglo antes”*<sup>2</sup>. Según el crítico de arte Germano Celant, teórico de este movimiento: *“el povera expresa una aproximación al arte que es básicamente anticomercial, precaria, banal y antiformal y trata sobre todo de las cualidades físicas del medio y la mutabilidad de los materiales. Su importancia reside en el compromiso de los artistas con los materiales en sí y con la realidad total y su intento de interpretar esa realidad de una forma que, aunque difícil de comprender, es sutil, elusiva, privada e intensa”*<sup>3</sup>.

El arte *povera*, además de estar constituido por materiales “pobres” y banales, es a menudo ambiental y tiene un fuerte componente escénico, teatral. En muchos casos se asemeja a la obra de Joseph Beuys realizada a finales de los sesenta, pero sin el misticismo y el fervor moral, que le son tan característicos. Algunas de las obras relacionadas con el *povera* tuvieron, una fuerte connotación política. Un ejemplo de ello son las obras de Luciano Fabro (1936-2007) que representaban un objeto con la forma de la península itálica. En una de ellas, el perfil similar a una bota es colgado cabeza abajo, como alusión a la ignominiosa muerte de Mussolini a manos de los partisanos.

<sup>1</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. *“El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural”*. Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>2</sup> RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. *“Arte del Siglo XX”*. Volumen II. Taschen GmbH. Edición de Ingo F. Walther. Colonia, 1999.

<sup>3</sup> CELANT, GERMANO. Catálogo de *“Arte Povera + Azioni Povere”*, Arsenales de la Antigua República de Amalfi, 1968.



MARCEL DUCHAMP jugando al ajedrez en la exposición de Pasadena con su amiga Eve Babitz,  
Foto: © Julian Wasser



SALVO: "Piedras preciosas arrojadas a los cerdos", 1971

Es una tendencia que surgió, dentro de una red de actividad cultural urbana en Génova, Turín, Milán y Roma, a finales de la década de los sesenta, aunque nacido bajo otros presupuestos, tendrá un papel como puente expresivo entre lo pictórico, lo escultórico y la instalación. Arte pobre que, renunciando a la tradicional superficie pintada de la obra así como al “empleo de materiales novedosos de factura más o menos high tech, se implicará con su consideración de lo «pobre matérico» en muchas praxis artísticas, no necesariamente asignables al programa de su teorizador<sup>4</sup>”.

Tal vez la propuesta más relevante del «arte povera» estriba en abordar la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes. En este sentido formula una invitación para embarcarse en una experiencia creativa, sin plegarse a los condicionamientos de la realización tradicional y sin salirse de los marcos habituales de la actividad cotidiana. En un esfuerzo por huir de la comercialización del objeto artístico, ocupan el espacio y exigen la participación del público. Simultáneamente, al aceptar cualquier material como potencial punto de partida de la obra, explota al máximo la estética del desperdicio, de tan larga tradición desde el *dadaísmo*. El “arte povera” ha sido uno de los ejemplos más ilustrativos de las actuales tesis de la extensión del arte y de la actividad artística más allá de las imposiciones de las prácticas de la tradición.

El *povera* rechazaba los iconos burgueses y de los medios artísticos y las imágenes reduccionistas así como también las industriales del pop art y el minimalismo. Propone un modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres. Utiliza un alto grado de creatividad y espontaneidad e implica una recuperación de la inspiración, la energía, el placer y la ilusión convertida en utopía. El arte *povera*, insistimos prefiere el contacto directo con materiales sin significación cultural alguna, materiales de los que no importa su procedencia ni uso, y que serán reutilizados o transformados por el artista. Trata de llevar la atención del espectador hacia aspectos cotidianos anónimos y rutinarios a los que nunca se había atribuido ninguna cualidad artística, pero sobre todo se define como contrapeso de la cultura tradicional, a la que considera inalienable.

El objetivo de Celant consistía, ante todo, en relanzar a Europa frente al poder del arte Norteamericano que, en los años sesenta se había impuesto de manera indiscutible. Según este crítico italiano, el término “Arte Povera” poseía un carácter de antidefinición y debía situarse siempre en relación al contexto político. Aunque en un momento inicial se habló del movimiento *povera* como algo específicamente italiano, más tarde se advirtió que otros artistas europeos, como Joseph Beuys o algunos de los representantes del *Land Art* y del *Body Art*, tenían puntos de contacto con la ideología del Arte Povera en Italia. Por ejemplo y en este sentido, no se incluye entre los artistas estudiados a Eva Hesse (1936-1970), cuya obra silenciosa y tremendamente sutil, partía de los presupuestos minimalistas norteamericanos. Aunque indudablemente sus “piezas de prueba” muestran un uso radicalmente innovador de los materiales, insertadas en una dialéctica interesada en el material y sus propiedades, no se considera propiamente una artista *povera* ya que su trabajo, breve en el tiempo, derivó en lo que se llamaría “abstracción excéntrica”.

Conviene aquí hacer ver que el *Arte Povera* tuvo una cierta influencia sobre muchos artistas que figuraban en las filas del Minimalismo, cosa que no sucedió a la inversa. Ningún artista *povera* se dejó seducir por la fuerza del minimalismo. Lo tenían claro. Y es que el espíritu *povera* es tan radical, tan novedoso, tan trasgresor y tan seductor que impregna hasta movimientos artísticos tan puristas, algunos de cuyos miembros quedan fascinados, o por lo menos contaminados, por los conceptos *povera* que descubren a mitad de su trayectoria artística que hace que, si bien no se cambien de bando, sus obras queden contagiadas.

En cualquier caso, el propio Celant decidiría abandonar el término “*povera*” en 1972, porque consideró que incluso los artistas más representativos de dicha tendencia se habían alejado de las líneas de actuación iniciales. Es interesante advertir que más tarde, en los años ochenta, cuando el *Arte Povera* fue atacado de manera sistemática por los artistas de la transvanguardia italiana, dirigidos por el crítico Achille Bonito Oliva<sup>5</sup>, Germano reivindicó la validez del concepto y lo puso de nuevo en circulación.

<sup>4</sup> RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. “*Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX*”. Colección Universitas 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2008.

<sup>5</sup> BONITO OLIVA, ACHILLE. (Salerno, 1939). Reconocido crítico italiano de arte contemporáneo, autor de numerosos ensayos sobre el manierismo y profesor de arte contemporáneo en la Universidad La Sapienza de Roma. Ha sido comisario de múltiples exposiciones temáticas e interdisciplinarias. Dirigió la 45 Bienal de Venecia.

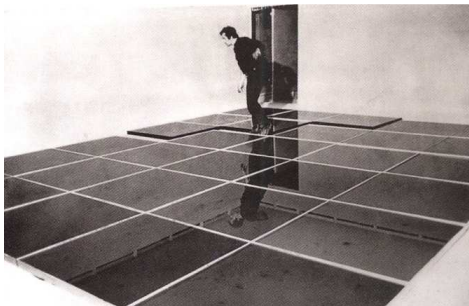




GERMANO CELANT. "Arte Povera. Appunti per una guerriglia". Flash Art, n° 5, Roma nov-dic, 1967<sup>6</sup>.



PINO PASCALI: "Río con tres ramas". 1968



PINO PASCALI: "32 m<sup>2</sup>. de mar aproximadamente". 1967



KISHIO SUGA: "Continuous Existence" 1977-2016. Pirelli Hangar Bicocca  
KISHIO SUGA: "Limitless Condition" .1971



GIULIO PAOLINI: "El arte es la política de lo imposible". "La caída de Ícaro". 1982

<sup>6</sup> MAFFEI, GIORGIO: "Libri e Documenti Arte Povera", 1966-1980. Books and Documents. Editorial Maurizio Corraini. Mantova, 2007. Pág. 242



## NACIMIENTO

El público italiano descubre perplejo, en la Galería *La Bertesca* de Génova en Septiembre de 1967, una exposición titulada: "**Arte Povera e IM Spazio**". Organizada y presentada por el crítico de arte Germano Celant, en ella se pueden contemplar los trabajos - muchos dudan en emplear la palabra obra de arte- de una nueva generación de artistas que pretende "*disociar la creación artística de la idea preconcebida de cultura*"<sup>7</sup>. La exposición viene acompañada de un *Manifiesto* elaborado por Celant, titulado "**Arte Povera: Apuntes para una guerrilla**", publicada en la revista *Flash Art*, nº 5 en Roma, Noviembre-Diciembre de 1967, que luego resumiremos y que constituye un verdadero nacimiento de este movimiento vanguardista. Simplificando, se trata de elevar lo habitual o convencional, en definitiva la banalidad a la categoría del arte; cada protagonista rinde culto a la pobreza, que se convierte en el criterio absoluto: pobreza de los materiales, de los medios y de los efectos. **Sintetizando en tres conceptos, Arte Povera: arte tridimensional, pobre en materiales y rico en significados.** Lo cotidiano es transfigurado para convertirse en un lenguaje autónomo.

Basa su acción en el espacio circundante, al tiempo que interpela al espectador solicitando su participación, como intentan hacer mucho después determinados arquitectos que estudiaremos, en algunos de sus proyectos. Así mismo, ponen en escena objetos realizados con materiales orgánicos. Éstos, en perpetua mutación, refuerzan el carácter inestable de un proceso que se considera intuitivo. Subjetividad individual e inconsciencia colectiva se subordinan a la objetividad del objeto, desembocando en una complejidad cuya ambigüedad tiene como finalidad provocar la reflexión del espectador. La creación debe ser efímera -esta es otra de las razones del escaso reconocimiento en el tiempo y en la memoria colectiva del Povera como oposición al bien de consumo y al rechazo de la asimilación del arte a un producto. Todos estos principios estéticos actúan también sobre lo paródico donde la metáfora desempeña un gran papel. Así, las esculturas lúdicas hechas de plástico blanco por Pino Pascali ilustran este aspecto del *Arte Povera*

En un registro diferente, Jannis Kounellis introduce elementos naturales como el carbón, que utiliza apartándolo de su origen, con él crea el fuego de la flor para "*recrear un paisaje en el que fuego y carbón establecen una dialéctica simbólica que toma como punto de reflexión el material como modo de ser*"<sup>8</sup>. Aunque no participó en aquella primera exposición de Génova, que hemos señalado al principio de este apartado, no se puede hablar del *Arte Povera* sin incluir a Mario Merz, artista milanés que continúa con sus investigaciones paralelas y es uno de los iniciadores del movimiento. Dado que la realidad plástica debe reflejar la realidad visual, asistimos a un inventario en el que se acumulan gestos, imágenes y hechos banalizados por la repetición, con el fin de denunciar lo arbitrario de un lenguaje especulativo sobre arte. Así parece afirmarlo Giulio Paolini con sus intervenciones de "pintura de la pintura", especie de escenificación teatral donde la imagen, que toma vida, requiere la presencia del objeto y del sujeto. Fabro y Prini llevan más lejos su modo de proceder recreando su marco de vida. El público se interroga sobre el futuro de semejantes manifestaciones.

El "*Arte Povera*" es un concepto amplio, referido a una nueva modalidad del "arte conceptual" y del "arte objetual" y con la intención de superarlo: La primera exposición: "*Arte Povera e IM Spazio*", presentó obras de seis artistas: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali y Emilio Prini. Más tarde tiene lugar la exposición denominada "*Arte Povera*", a la que se suman nuevos nombres: Giovanni Anselmo, Mario Ceroli, Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio. En octubre de 1968, se celebra la muestra "*Arte Povera + Azioni Povere*" en la que interviene la mayoría de los artistas mencionados, y además Celant invita a algunos de fuera de Italia, entre ellos, Jan Dibbets<sup>9</sup>, Richard Long y Ger Van Elk.

<sup>7</sup> CELANT, GERMANO. "*Arte povera/ Arts povera*", Milán, Mazzota/Nueva York, Praeger/Tübingen, 1969.

<sup>8</sup> MOURE, GLORIA. "Jannis Kounellis: la plasticidad de la condición". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1990.

<sup>9</sup> JAN DIBBETS. (Weert, Holanda.1941). Pintor inicialmente monocromático cercano al minimalismo, en Inglaterra se decanta por la fotografía, experimentando con figuras geométricas alteradas por los distintos puntos de vista y perspectivas.

JANNIS KOUNELLIS: "LA CARBONERÍA". 1.967(CARBÓN Y HIERRO)

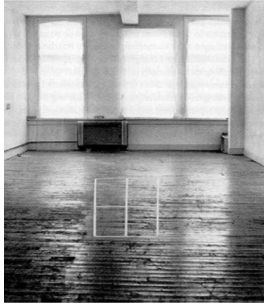




LUCIANO FABRO: "lo rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità...", 1968-197

GIANNI PIACENTINO: "Vehículo con cuadro amaranto oscuro con tanque azul grisáceo".1971

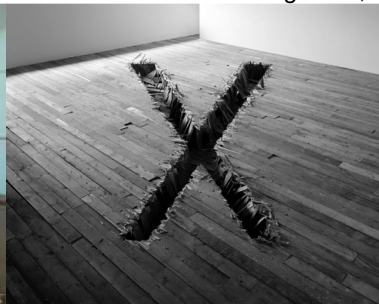
MARIO CEROLI : "Al di là della pittura". 1965



JAN DIBBETS: "Corrección de perspectiva: mi estudio" , 1969.

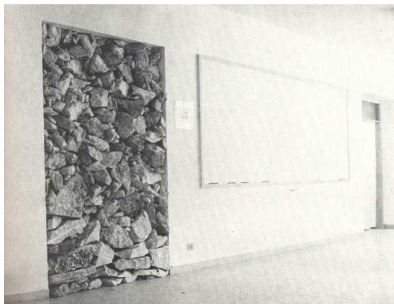
RICHARD LONG: "Línea de piedra", 1980.

GER VAN ELK: "Muro colgando",1968



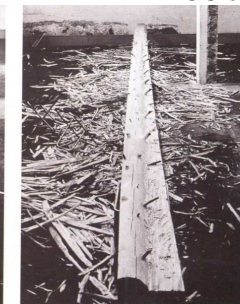
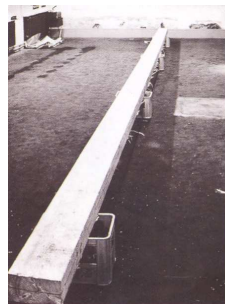
MARIO CEROLI. "Capilla Sixtina", 1966.

NICOLA YEOMAN: "X"



JANNIS KOUNELLIS. Piedras- en seco- en puerta de entrada,1969.

HERZOG & DE MEURON. Casa de Piedra, en Tavole,1982-1988



GIUSEPPE PENONE: "Árbol de 12 metros". 1970

Germano Celant, en su escrito mencionado *"Arte Povera: Apuntes para una guerrilla"*, se refiere a una serie de artistas para los que ha dejado de tener sentido el espacio autónomo del arte y participan de una *"actitud povera"*: *"Quieren sumergirse en el flujo de la vida y dar cuenta de la precariedad de lo inmediato, despojarse de lo aprendido, de esa cultura asfixiante, e intentar encontrarse con lo originario perdido"*<sup>10</sup>. Sin embargo, en principio y por lo que se refiere al *arte povera*, pese a su indudable e inquietante heterogeneidad, pocas tendencias han nacido de un modo tan canónico, casi al modo de determinadas vanguardias históricas: una exposición, un grupo de artistas, un crítico y un manifiesto. No se trata de buscar un origen, ellos prefieren hablar de un presente continuo. No pretendían constituir una tendencia, (ésta es otra razón de su repercusión infravalorada) sino un recorrido que conlleva la realización de formas diversas de comunicación artística. La mencionada exposición con el título *"Arte Povera eIM Spazio"*, en septiembre de 1967, reúne a estos artistas bajo una preocupación común. No querían circunscribirse a un lenguaje, a ningún estilo. Tienen un cierto afán por desmaterializar la obra, parecen interesados en llegar a una *tabula rasa* desde donde comenzar a implicarse con el acto creativo aprovechando cualquier aspecto insignificante de la experiencia, cualquier material, cualquier acto poético que pueda cristalizar en un gesto compartido con el espectador. Dos meses más tarde, Celant publica su manifiesto y presenta a este pequeño grupo, disidentes del culto al objeto minimalista, implicados en una serie de prácticas que reivindican más el ser que el hacer; el compromiso del artista está más relacionado con una concepción antropológica del gesto creativo. Mientras otras tendencias gravitan en torno a los valores del objeto, de la mercancía, del tener, estos artistas están más preocupados por ser, por el proceso, la energía y el pensamiento.

Aunque el *arte povera* nace y se desarrolla principalmente en el norte de Italia, la galería *L'Attico* de Roma, un antiguo garaje remodelado que había nacido como un espacio revolucionario, organiza una exposición que marcará toda la trayectoria posterior: El espacio de los elementos: fuego, imagen, agua, tierra, donde se reúnen algunos artistas cuyos trabajos se orientan en torno a principios de la materia viva que componían en sustancia una alegoría de la vida. La exposición pretende el desbordamiento de un espacio forma, la invasión y la ocupación del espacio real por la materia y el instinto, la vuelta a una manipulación directa del mundo. *"Una praxis artística y existencial cuyo procedimiento lingüístico consiste en sacar, suprimir, reducir al mínimo, empobrecer los signos, reduciéndolos a sus arquetipos"*, precisa Celant, que añade: *"Las convenciones iconográficas se han suprimido así como los lenguajes simbólicos y tradicionales", lo que no deja de desconcertar*<sup>11</sup>. Tiempo después, una nueva relación con los materiales cristalizó en torno al *arte povera*. En 1972, junto a otros movimientos afines que se estaban produciendo en Europa y América, se convirtió en centro de atención internacional, a partir del papel protagonista que se le concedió en la Documenta V de Kassel. Los artistas más representativos son Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Alighiero e Boetti, Giuseppe Penone, Giulio Paolini y Luciano Fabro.

Michelangelo Pistoletto hizo rodar fardos de periódicos entre las galerías de Turín con el objetivo de ilustrar cómo el arte absorbe los tópicos y la vida cotidiana. El escritor Umberto Eco difundió lo que él mismo describió como la *"obra de arte abierta"*<sup>12</sup>, tan ambigua, incierta y fragmentada como la propia vida. El joven crítico Germano Celant, a partir de 1967 intentó agrupar a las fuerzas artísticas anti-institucionales y culturalmente críticas bajo el nombre de *arte povera*. Germano Celant, asume algunos conceptos acuñados por el *"Living Theatre"* de Julian Beck<sup>13</sup>, conocido en Italia desde su primera aparición en Milán en 1.961 y, sobre todo, del *"Teatro Pobre"* de Jerzy Grotowski<sup>14</sup>: presencia física, nuevo humanismo, eliminación de la superestructura y presencia física del material.

<sup>10</sup> CELANT, GERMANO. *"Arte povera. Appunti per una guerriglia"*. *Flash Art* nº 5. Roma. Nov-Dic. 1967.

<sup>11</sup> CELANT, GERMANO. *"Arte povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?"*. Londres, Studio Vista, 1969.

<sup>12</sup> ECO, UMBERTO. *"Opera Aperta"*, Editorial Pompani, Milán, 1962.

<sup>13</sup> JULIAN BECK. Nueva York (1925-1985). Actor, director, poeta de ideas anarquistas, pintor expresionista abstracto. Fundó y dirigió el *"Living Theatre"* en 1947.

<sup>14</sup> JERZY GROTOWSKI (Rzeszów, Polonia 1933- Pontedera, Italia 1999) Director teatral vanguardista del siglo XX. Desarrolló el llamado teatro pobre que involucra la técnica del trabajo psicofísico del pionero Konstantin Stanislavski. Escribió *"Hacia un teatro pobre"* en 1968.

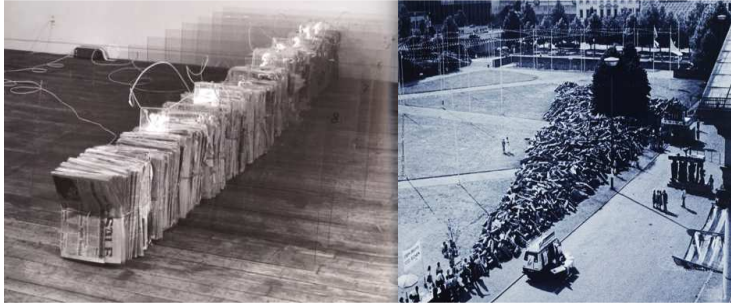
RICHARD LONG: *"LÍNEA DE PIEDRA"*, 1980.



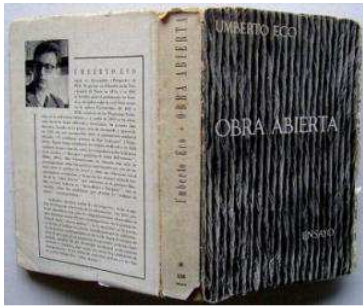




JOSEPH BEUYS. Documenta V de Kassel.1972:Arte Povera: 1962-1972. "Del cero al infinito".  
MICHELANGELO PISTOLETTO. "Lunch Painting" 1965



MICHELANGELO PISTOLETTO: "Fardos de periódicos", Turín. 1.968  
JOSEPH BEUYS: "7000 robles". Documenta 7 Kassel.1982



UMBERTO ECO. "Obra Abierta". Forma e indeterminación en el arte contemporáneo.  
SeixBarral. Barcelona 1965



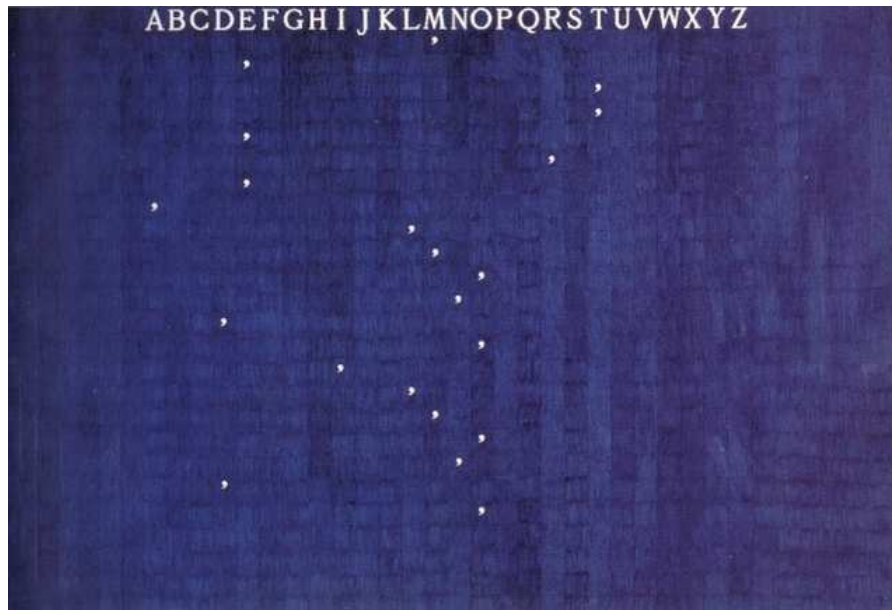
JANNIS KOUNELLIS: "Piedras en hueco", 1969



Su referencia al uso de materiales «pobres», como tierra, carbón, palos, periódicos, puede inducir a error, no sólo porque estos artistas también utilizaron oro, mármol, seda y cristal de Murano, sino porque “desmantelaron la jerarquía de materiales, dieron la espalda al consumismo y se interesaron por las fuerzas de la naturaleza, sin renunciar a la modernidad industrial<sup>15</sup>”. La fenomenología del arte comporta sistemas técnicos o tecnológicos para hacer posible su puesta en escena, llegando hasta nuestros días con una energía extraordinaria, pues conjuga lo tangible de la obra, con la idea reflexiva subyacente en ella, siempre abierta a nuevas lecturas. Mientras en Francia tenía lugar el Mayo del 68, artistas de todo el mundo iban comprendiendo que su obra ya no era un objeto único y exclusivo, pero sí representaba un arma de protesta, una revelación contra lo establecido.

---

<sup>15</sup> RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. *“Arte del siglo XX”*. Volumen II. Taschen GmbH. Edición de Ingo F. Walther. Colonia, 2001.



ALIGHIERO BOETTI: "*Dar luz al mundo*". 1972



ULRICH RUCKIEM, "*Mueble Dolomita*", 1985.

BARRY LE VA: "*Suelo hendido*". Estudio Nueva York, 1969



ROBERT MORRIS: "*El Observatorio*". Flevoland, Holanda, 1971

EVA HESSE: "*Fábrica textil*", 1968

## CONTEXTO HISTORICO, SOCIAL, POLÍTICO Y ARTÍSTICO

Nos movemos en época de las acciones revolucionarias, huelgas y barricadas. Son los días del mayo francés, del 68 italiano. En la calle se huele la utopía de Marcuse: será el fin del arte porque se habrá producido su realización absoluta en el seno de la realidad. “Estamos ante un arte que coincide con gritos liberadores aprendidos en las filosofías hedonistas que traducen la inquietud de una generación consciente de la falta de plenitud de la vida, de la alienación, que rechaza la explotación y el trabajo a favor de una petición de placer, el deseo es el motor de la vida, la cultura es la inversión de la vida, *“la imaginación al poder”*.”<sup>16</sup> No hace falta llegar a finales de los años sesenta para fundamentar un movimiento en el hecho de que no hagan ni cuadros ni esculturas. Lo que ocurre es que a finales de los sesenta el arte povera con otros movimientos de parecida vocación -*arte procesual, land art, body art, conceptual*- contribuyen a hacer saltar por los aires el credo moderno, ortodoxo desde el punto de vista formal.

Entre sus representantes han destacado: Mario Merz, Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Giuseppe Penone, Marisa Merz y alguno más en Italia; ciertas obras de Joseph Beuys y Ulrich Rückriem en Alemania; Ger Van Elk en Holanda o algunos americanos como Richard Serra<sup>17</sup>, Barry Le Va, Eva Hesse y Robert Morris en USA.

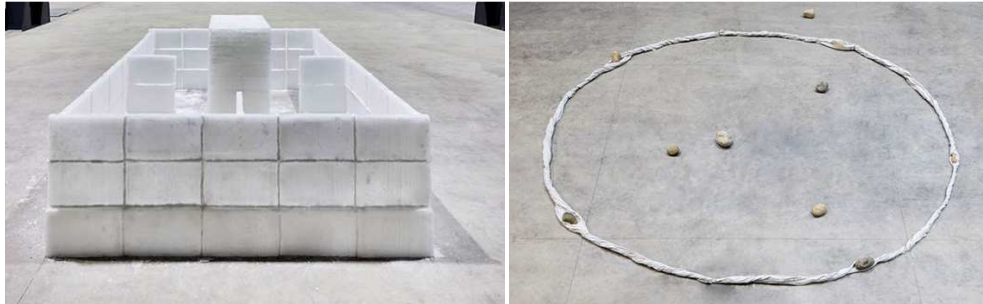
Los mitos y los clichés de la vanguardia habían quedado obsoletos. Combatir una vanguardia con otra vanguardia era una repetición. Se imponía un nuevo modelo de actuar al margen de lo objetual que condujese a *“un espacio individual basado en una adecuación entre actitud de partida y acción, entre dimensión cuerpo-espíritu y obra”*<sup>18</sup>. Ese dinamismo interno del *arte povera* (otro elemento que juega en contra a su permanencia en el tiempo) hizo que hacia 1970 empezasen a oírse las primeras voces discordantes internas, tal como ocurrió en la exposición que convocó en Turín a los artistas norteamericanos y europeos que compartían inquietudes *povera* y conceptuales. En el catálogo de dicha exposición Germano Celant señalaba cómo el hecho de haber reunido por primera vez en un museo italiano, la Galleria Civica d' Arte de Turín, a los protagonistas internacionales del nuevo arte, para él no significaba tanto una apertura, sino el fin de un trayecto. Uno de los movimientos artísticos radicales italianos de principios de los años sesenta, es llamado *arte povera*. El radicalismo no toma forma coherente hasta la segunda mitad de los años sesenta. Estamos en la época de la revolución cultural de Mao, la Guerra de Vietnam, la radicalidad política y Mayo del 68. Se hacen manifestaciones contra la guerra y se genera el primer movimiento de vanguardia más importante, después del futurismo, transformando los modos de vida con un carácter muy antiamericano, de inspiración marxista y enormemente hippie.

El inspirador del *arte povera*, el crítico y comisario de arte Germano Celant, reúne a una serie de artistas dando visibilidad al nuevo movimiento, denunciando el rigorismo del arte norteamericano y reivindicando una nueva libertad artística. La libertad se define como una apertura a cualquier proyecto. El arte debía desprenderse del rigorismo y hacerse “horizontal”. Celant expuso dentro de un contexto político cercano al Mayo del 68, defendiendo el concepto individualista del arte y hablando de la libertad del artista como individuo, quien puede hacer lo que quiera y en el que los fundamentos marxistas son muy *sui generis*, haciendo apelaciones al constreñimiento del sistema y con influencia cristiana de base y humanística. Mientras en Francia se gestaba el movimiento activista, artistas de todo el mundo tomaban conciencia de que su obra ya no era un objeto único y representaba un instrumento crítico, un arma de protesta y una forma de rebelión ante lo establecido. Este periodo daba lugar a una cultura alternativa que se manifestaría en el Pop Art en los Estados Unidos mientras en Italia surgían las primeras connotaciones de lo que más tarde se conocerá como Arte Povera. Los acontecimientos del mayo francés, se enmarcan en el período efervescente de la cultura *underground*, de la cultura alternativa, la “nueva cultura” que tuvo su momento álgido en las acciones políticas y en los ataques al *establishment* que se produjeron entre 1963 y finales de 1968.

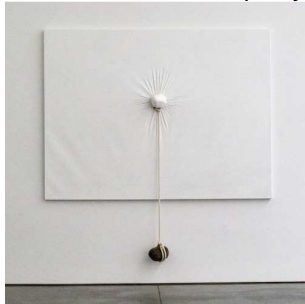
<sup>16</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA. *Arte Povera*. Editorial Nerea SA. San Sebastián. 1999.

<sup>17</sup> **RICHARD SERRA** (San Francisco, 1939). Escultor minimalista. Intentó comprometerse con la trayectoria del Arte Povera y el Minimal, en la elección de materiales como plomo, acero cortén...

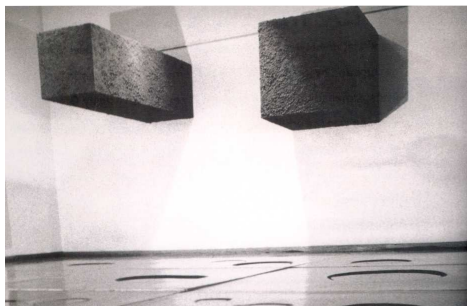
<sup>18</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural”. Alianza Forma. Madrid, 2000.



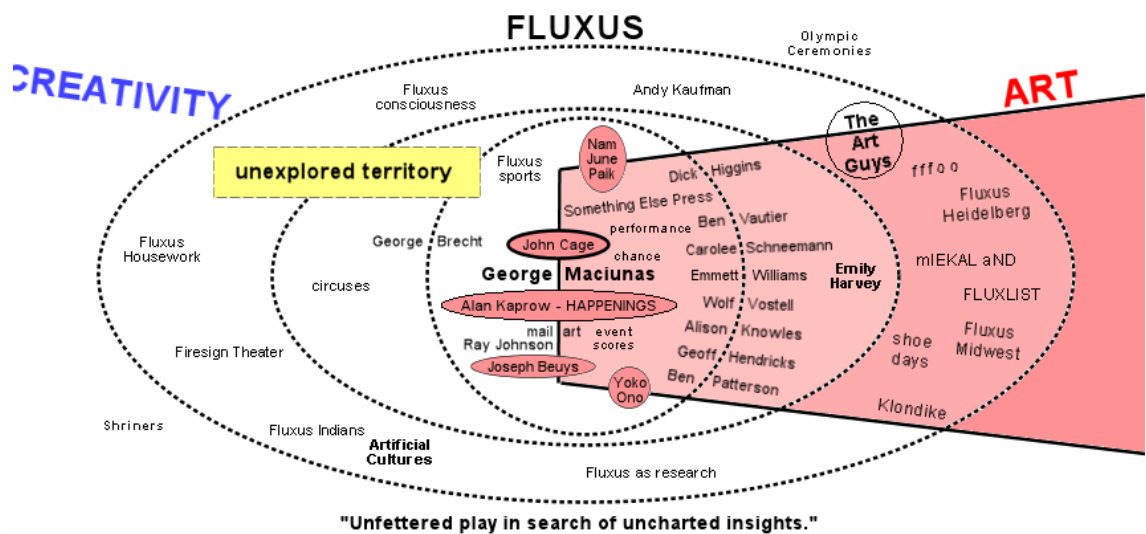
KISHIRO SUGA: "Periphery of Space" 1980-2016



NOBUO SEKINE; "Phase of Nothingness" 1970 (Tela, cuerda y piedra)  
¿Es la nada igual al lienzo en blanco?



PINO PASCALI. 1 m3. de tierra, 1967



Fluxus: desintegrar el circuito del arte, sobre todo el arte en la vida diaria a través de la libre expresión.

El artista *povera* asumía una nueva actitud, donde tomaba posesión de una realidad que es el verdadero sentido de su ser. Proponía un modo de vida inventivo y antidogmático. Un artista genuino es Mario Merz, reconocido por sus "iglús", estructuras hemisféricas realizadas con diversos materiales. Mario Merz había escrito encima de la obra de 1968, el *Iglú de Giáp*, ahora compacto: "*Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa pierde fuerza*". Lo considera una toma de partido política, pero en relación a una especie de intuición de la guerra y de la vida, que tenía Võ Nguyên Giáp<sup>19</sup>, desde un punto de vista filosófico. Para Merz, el iglú representa la forma orgánica fundamental. Por su forma corresponde a un sistema geométrico racional, media esfera, pero también es el hábitat nómada por excelencia. Es a la vez mundo, universo, exterior, intemperie, y al mismo tiempo guarida, interior, pequeño refugio, casa: "*una construcción para abrigarse, para conferirle al hombre una dimensión social*". Encierra un espacio y al mismo tiempo simboliza el espacio exterior, el del mundo; afirmando esta interacción constante entre dos espacios rompe con la dicotomía clásica y el concepto tradicional de escultura. También anticipa su modo de hacer futuro: la negativa a eliminar, el amor por el principio de integración: la obra abierta.

"*La constatación de la pérdida del estatus objetual del arte povera en aras de su componente accionista*"<sup>20</sup>, tuvo una primera manifestación en 1968, en el marco de los terceros Encuentros de Amalfi (Salem) convocados para abordar los nuevos valores de la experiencia y de la acción político-cultural. El paso del arte *povera* al acto *povera*, de la obra a un "continuo cuadro viviente" y de los artistas a "obreros-estudiantes-intelectuales", llevó a los participantes de los encuentros a renunciar a la fabricación de objetos comercializables y a plantear acciones entendidas como procesos físicos y químicos, procesos abiertos en el tiempo, que añadían el nomadismo de la acción al nomadismo del lenguaje y de la reflexión filosófica.

El fenómeno que globalmente se conoce con el nombre de arte *povera* es un aspecto del más amplio fenómeno de la protesta. Las actitudes son radicales. "*No se debe realizar la obra de arte porque es objeto; en una sociedad neocapitalista o de consumo, el objeto es mercancía, la mercancía riqueza y la riqueza, poder. El artista se niega a hacer de artista. La ruptura definitiva es explícita y clamorosa, tanto en Norteamérica como en Europa*"<sup>21</sup>. Incluso una obra de arte violentamente agresiva e ideológicamente intencionada será inmediatamente absorbida y utilizada por el sistema; hasta la ideología está condenada porque se reduce siempre a un proyecto de transferencia del poder. Ninguna técnica organizada se tiene que poner en práctica, pues todas son instrumentos del poder, y tampoco ningún tipo de lenguaje, porque es también un género de consumo, una mercancía. Hay que rechazar todo el arte del pasado, porque al ser producto de técnicas organizadas no ha conseguido la plenitud de la experiencia estética del mundo sino que la ha reprimido sistemáticamente.

"*El hecho estético quiere ser solamente un suceso en un mundo en el que, al tener que ocurrir todo según los programas preestablecidos, se está perdiendo el sentido del suceso, y hasta los prodigios se tienen que producir en el ámbito de una mitología de la técnica*"<sup>22</sup>. El arte busca la íntima conexión entre belleza, verdad y libertad. Busca incluso la posibilidad de intervenir directamente en la praxis social. "*Satisfechos del mundo, y no trágicamente insatisfechos, a través de la liberación y la proyección, hacia el descubrimiento de diversas relaciones con el tacto, el movimiento, la acción del cuerpo. La suya fue una crítica poética a la civilización moderna en la que los aspectos utópicos y regresivos se combinaron inextricablemente. Influidos por Joseph Beuys, contribuyeron a la historia del arte como interpretación del mundo, mediante sus "metáforas basadas en el poder simbólico y en la densidad sensual de los materiales nuevos, poco ortodoxos y con frecuencia conflictivos*"<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> **VÕ NGUYỄN GIÁP.** (1911). Militar vietnamita. Ministro de defensa de Vietnam del Norte. Luchó contra los franceses y contra los norteamericanos. Genio de la logística, inmejorable estrategia y táctico. Considerado un héroe en su país.

<sup>20</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. "*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*". Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>21</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. "*L'Arte Moderno*". Tomo 2. Fernando Torres. Editor. Valencia. 1975.

<sup>22</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. "*L'Arte Moderno*". Tomo 2. Fernando Torres. Editor. Valencia. 1975.

<sup>23</sup> RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. "*Arte del siglo XX*". Volumen II. Taschen GmbH. Edición de Ingo F. Walther. Colonia, 2001.

MARIO MERZ.: *"EL IGLÚ DE GIAP"*, 1968.







GIORGIO DI CHIRICO: ".Las alegrías del poeta".1913:



PINO PASCALI: "Decapitación de la escultura", 1966



Happening como tendencia trata de involucrar al máximo al público en la obra de arte



BodyPaintting. "Zonasdesensibilidad

pictórica e inmaterial".

Yves Klein. Neo Dadaísmo.



Como analizaremos más adelante, estas mismas metáforas, simbólica sensuales y poéticas, se dan en los primeros proyectos de Frank Gehry y en muchos de los de Peter Zumthor y Hergoz & de Meuron, por citar alguno, existen otros arquitectos también influenciados por este espíritu povera, pero quizás con menos capacidad de influencia en el panorama arquitectónico. Fue en el marco italiano donde se estableció el primer vínculo explícito y programático entre la producción artística de la vanguardia y formas avanzadas de tecnología, de la mano de los futuristas; pero fue también en ese mismo contexto donde surgió la primera réplica antimoderna, de la mano de Giorgio de Chirico. *“En su ‘pintura metafísica’ las técnicas artesanales fueron reintroducidas como única base de la práctica artística, asumiendo en consecuencia una postura antitecnológica, antirracional y antimoderna”*.<sup>24</sup> Se podría observar que el problema es de orden moral más que estético; pero sería fácil responder que la distinción entre orden estético y orden moral pertenece precisamente a la civilización contra la que se protesta. Queda la duda sobre si *“el sentido de la ‘contestación sistemática’ del arte consiste en no hacer nada que pueda ser historiado”*.<sup>25</sup> Esta negación total a la finalidad de la sociedad «opulenta», neocapitalista y tecnológica, puede llegar a contribuir a poner fin a las ciencias humanísticas, basadas en la historia.

Para Pino Pascali (1935-1968) el espectáculo es invención, juego improvisado con técnicas conscientemente primitivas y con los mismos materiales con los que la gente hace otras cosas. En definitiva, no es más que un diseñador que inventa y fabrica objetos cuya efímera pero esplendorosa belleza formal no disimula; un diseñador, podríamos decir, del “tiempo libre”, que no trabaja para la fábrica sino contra el orden de la fábrica. Quizás haya sido el único que intuyera, en los pocos años en que trabajó, que a una “sociedad opulenta” no le puede corresponder más que un “arte pobre”, que es quien le hace fijarse en esos sucesos esenciales - la vida y la muerte- por los que siente horror y que intenta ignorar porque escapan a la influencia de su capacidad “progresiva”. *“La intencionalidad estética del suceso-espectáculo o del espectáculo como happening, ha ido desapareciendo también de las más recientes manifestaciones. Declarar estético un suceso significa reconocer que realiza una intencionalidad, que presenta un valor, significa juzgado y vinculado a la historia. Y precisamente eso se intenta evitar, dado que la historia es historia de la civilización y toda la civilización, en el marco de la ‘contestación sistemática’, es represión de los instintos vitales”*.<sup>26</sup>

Tras el apogeo minimalista, tecnológico, “pop” y de las diversas facetas del *neo dadaísmo* y del *arte objetual* a partir de 1967, aparecen una serie de manifestaciones conocidas bajo múltiples denominaciones: “arte povera”, “land art”, “arte ecológico”, “arte procesual”, “earthwork”, “anti forma”, “arte imposible”, “arte de situación”, “arte conceptual”, etc. En la práctica, las interrelaciones son complejas y es difícil delimitar los campos que aparecen normalmente coexistiendo en exposiciones y publicaciones. Así que cualquier operación de disección es relativa y debe tener en cuenta lo que las asemeja y lo que las diferencia. Tampoco se deben descuidar las implicaciones y los puntos de contacto entre las mismas. Una de las figuras centrales en la formulación de esta estética fue Pasolini<sup>27</sup>, que en 1962 había declarado que *“las referencias clave de sus libros y sus películas eran el subproletariado del sur de Italia, el Tercer Mundo y la mitología griega, con su recurso al ritual”*.<sup>28</sup> Todas esas referencias debían movilizar una experiencia de oposición a los registros discursivos de la ciencia y el racionalismo; en concreto, mediante la conexión con la tragedia antigua y su participación en los rituales de la Antigüedad, Pasolini pretendía contrarrestar lo discursivo, recurriendo a la experiencia prelingüística que informa el mito. En consecuencia, fraguó un marco de práctica antimoderna en el que el propio Arte Povera podía situarse, en la misma medida en que este movimiento recurrió

<sup>24</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

<sup>25</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. *“El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995”*. Madrid, 1995.

<sup>26</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. *“L’Arte Moderno”*. Tomo 2. Fernando Torres. Editor. Valencia, 1975.

<sup>27</sup> PIER PAOLO PASOLINI. (Bologna, 1922-1975). Escritor, poeta y director de cine. Creó un segundo neorrealismo. Uno de los cineastas más reconocidos de su generación y uno de los realizadores más venerados de la filmografía de su país.

<sup>28</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.



PIER PAOLO PASOLINI. Rodando La Ricotta, en Acqua Santa. Roma.1962



ROY LICHTENSTEIN: ".Still Life with Palette", 1972. Óleo sobre lienzo. Pop Art.



LUCIO FONTANA: la materia, el color y el movimiento.1962-63.



ALBERTO BURRI. El artista de la materia. 1974



ADRIAN PACI: "Capilla Pasolini". Museo de Arte Siglo XXI. MAXXI. 2005

a la tradición nacional antimoderna, en concreto a la obra de De Chirico<sup>29</sup>, pero desde parámetros diferentes, adaptados a un programa político.

El rechazo del Arte Povera a participar del Minimalismo y del *Pop Art* marcaba un rechazo a participar en la cultura de consumo avanzada. Además, la resistencia a una estética basada en nociones modernas y tardomodernas de autonomía tenía una implicación política, por cuanto el Arte Povera enfatizaba la necesidad de reubicar la obra de arte en los espacios socialmente compartidos del activismo político y de crear un nuevo modo de apelar al público. Por tanto, el Arte Povera recurrió al legado antimoderno de De Chirico para *“revestir la práctica artística de una dimensión mítica, teatral y corporal, no sólo para oponerse a la lógica y a la racionalidad instrumental de la escultura minimalista, sino también a la homogeneidad de las formas avanzadas de la cultura del espectáculo, donde lo global suprime la experiencia de lo local, y la comunicación instantánea anula el papel de la memoria y de la historia”*.<sup>30</sup> Si Pasolini fue un precursor del Arte Povera en el ámbito del cine, Alberto Burri, Lucio Fontana y Piero Manzoni desempeñaron ese mismo papel en el dominio de las artes visuales. En fecha tan temprana como 1949, Burri había empezado a reinsertar materiales como la arpillera y la madera en la superficie pictórica, de una manera no narrativa, pero también no constructivista y no moderna. En su obra de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, explotó una variedad de materiales industriales de desecho, como metal oxidado y plástico quemado, por su calidad obsolescente. Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo, lleva a sus últimas consecuencias la estética del desperdicio en un sentido próximo al neodadaísmo objetual. En su hostilidad a la ciencia y tecnología se inserta en un ámbito cercano a las “contraculturas”. La evolución tal vez más radical ha sido la que ha tenido lugar en las mitologías individuales.

Robert Morris<sup>31</sup>, con respecto a las prioridades, advertía: *“Las prioridades tienen que ver con el reconocimiento e incluso la predicción de condiciones perceptivas para la existencia de la obra. Tales condiciones no son formas ni fines ni partes del proceso, sino que son prioridades y pueden ser intenciones”*<sup>32</sup>. De este modo quedaba insinuada la transición del aspecto físico al mental. De hecho, en sus *Earth Projects* (1969) ya se introducen las intenciones. Aún más claro se advierte este paso progresivo hacia lo conceptual en el *Land Art*.

El llamado arte povera, desde la escena italiana de los años sesenta, se definen por esa expansiva libertad poética que se apropia de toda suerte de materiales y recursos objetuales. Del desecho a los componentes de manufactura industrial, de lo inorgánico a lo orgánico, esa voraz expansión tiende a alcanzar, su límite más desasosegante y conflictivo, cuando se acerca a la materia viva, precisamente aquella que mejor se corresponde con el límite poético que el artista aspira a disolver. El escándalo suscitado por Manzoni al vender sus propios excrementos enlatados, o por los rituales, de sangre y vísceras animales del accionismo austríaco, son ejemplos clásicos. Kounellis no ha sido el único en utilizar animales vivos en sus instalaciones o performances –baste con recordar el coyote que acompaña y nombra una de las acciones más hermosas de Beuys-, ni la deslumbrante celebración poética del papagayo recortado sobre el fondo del lienzo es el único caso en su obra, pues utilizó una docena de caballos en otra de sus instalaciones más célebres. Se trata de procedimientos abiertos, de diálogos con la vida. Empezamos el juego con los *ready made* de Marcel Duchamp, seguimos con el *merz* de Kurt Schwitters<sup>33</sup> y pasamos a las *soirées* dadaístas, continuando por esa vía encontramos muy pronto con una serie de prácticas que giran en torno a conceptos como *ensamblaje*, *environment*, *happening*, *performance*, nos encontramos con la generación *beat* americana, con los nuevos realistas franceses, con *Fluxus*, con la vorágine de la vida que penetra en el mundo del arte, violentando su hermética impenetrabilidad.

<sup>29</sup> **GIORGIO DE CHIRICO.** Volo (Tesalia) Grecia (1888-1978) pintor griego, de padres italianos. Creador de la “Pintura metafísica”. El periodo propiamente metafísico termina en 1919.

<sup>30</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. *“Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad”* 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

<sup>31</sup> **ROBERT MORRIS.** (Kansas City, 1931). Artista estadounidense encuadrado en el arte conceptual. Dedicó especial atención al proceso en el que materiales y espacio se transfiguran poéticamente.

<sup>32</sup> MORRIS, ROBERT, *Art Forum*, 1969.

<sup>33</sup> **KURT SCHWITTERS.** Hannover Alemania (1887-1948). Pintor dadaísta que en 1920 realizó los primeros collages con elementos de desecho trasfigurados en sus obras mediante la incorporación del color o textos, las llamó Merz.

LUCIO FONTANA: CREADOR DEL MANIFIESTO DEL ESPACIALISMO: LA MATERIA, EL  
COLOR Y  
EL MOVIMIENTO.1962-63.





ROBERT MORRIS: "Spiral Jetty", Rozel Point, Utah. 2005.



JANNIS KOUNELLIS. "Doce caballos". L'Atico Gallery, Roma, 1969



PIERO MANZONI. "Una línea larga". 1959



KURT SCHWITTERS. Revista y Arte Merz



## ANTECEDENTES Y PRECURSORES

El hecho de que el Arte Povera aparezca en Italia no es casual pues en este país encontramos artistas de épocas anteriores que reivindicaban un arte antimercantilista, como Manzoni, Burri o Fontana. Pueden considerarse como precursores del Arte Povera. Alberto Burri<sup>34</sup> empleaba tela de arpillera que, a causa del tratamiento al que se la había sometido, llegaba a parecer un material de desecho. En cuanto a la pintura espacialista de Lucio Fontana, aparte de ser casi siempre monocromática, integraba el orificio como elemento esencial de las composiciones. La austeridad de la obra de este artista es uno de los factores que permiten considerada como precedente de la de ciertos artistas “povera”. Aparte de los informalistas italianos, existe otro artista que quizá se halla todavía mucho más próximo no sólo a la estética povera, sino también al contenido de la obra de los artistas de esta tendencia. Se trata de Piero Manzoni, amigo de Yves Klein y de los nuevos realistas franceses y que, en ocasiones, llegó a exponer con ellos.

La obra de Manzoni, que murió a los treinta años en 1963, no es demasiado abundante, pero en cambio abarcó terrenos muy diversos. De todas sus realizaciones, la que más difusión tuvo fue, sin duda, la célebre *“Mierda de artista”*, constituida por latas de conserva en las que Manzoni había colocado su propia defecación. Una vez rotuladas, se dedicó a enviarlas a las galerías italianas. *“Se trata de un acto que retorna la ironía duchampiana, pero que, al mismo tiempo, va mucho más allá porque implica un manifiesto rechazo del mercantilismo artístico que, en aquellos momentos, estaba experimentando un auge extraordinario”*.<sup>35</sup> En otras ocasiones, Manzoni trabajó con materiales inusuales en el ámbito de la pintura, como se advierte en sus *“Panecillos acromáticos”*, obra en la que utilizó una serie de panecillos, dispuestos en franjas perfectamente ordenadas sobre un soporte, y que pintó después de color blanco. En este tipo de realizaciones se distingue una cierta conexión con la de su amigo Yves Klein, sobre todo en el reiterado recurso de la monocromía. La presencia de este tipo de actividades en el ámbito italiano favoreció el hecho de que, algo más tarde, un nutrido grupo de artistas se lanzaran a la investigación de nuevos comportamientos. Desde la raíz misma de las vanguardias del siglo XX, desde las acciones futuristas, con su compulsiva exaltación de la existencia moderna, el dadaísmo, con el desenmascaramiento de su entraña irracional, y desde tantas otras militancias proteicas- la aspiración a disolver las fronteras entre el arte y la vida ha marcado las ensoñaciones de la creación contemporánea. Y en ese anhelo, se enlaza también ese vértigo de revoluciones en el lenguaje, en la actitud hacia los soportes o en la concepción del objeto, con las que se abre un abanico infinito de materiales que adquieren carta de naturaleza poética en los dominios que caracterizan al arte de este siglo.

La práctica “povera” es similar a la establecida en Francia por el surrealismo. En consecuencia, los materiales de Alberto Burri, siempre destrozados, descoloridos, desgarrados o quemados, carecen de función, de la promesa latente en la adopción por parte de la vanguardia de formas tecnológicas de producción. El ejemplo de la obra de Fontana<sup>36</sup> fue también crucial en la formación de algunas de las figuras principales del arte povera, pero de una manera diferente al de Burri, pues el primero, al aceptar el legado de la pintura monocroma, había participado en los *“intentos de la neovanguardia de reubicarse en un discurso autorreflexivo, purificador y de extremo despojamiento”*.<sup>37</sup> No obstante, los tajos y perforaciones practicados en la superficie de sus cuadros monocromos subrayaban simultáneamente el aspecto procesual y de *performance* de la obra.

---

<sup>34</sup> **ALBERTO BURRI.** Città di Castello (1915-1995). Pintor y escultor abstracto italiano. Pintura matérica abstracta con alquitrán, arpillera y óleo sobre lienzo. Cultivó una “estética del desperdicio”. Fundó en Roma el grupo “Origen”. Se trasladó a Estados Unidos (1953-1960). Participó en la Documenta 2,3 y 7 de Kassel y en la Bienal de Venecia de 1960.

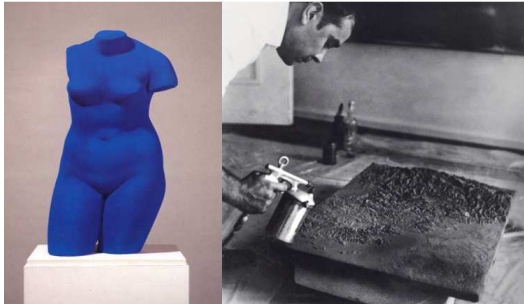
<sup>35</sup> SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER. *“Piero Manzoni”*. Editorial Nerea, S.A. Madrid, 1998.

<sup>36</sup> **LUCIO FONTANA.** Rosario de Santa Fe (Argentina), (1899-1968). Pintor, ceramista y escultor italo-argentino. Trabajó con abstractos y expresionistas, autor de Manifiesto Blanco y el primer manifiesto del espacialismo en Milán, 1947. A partir de 1958 inicio las series denominadas “Concetti Spaziali” y “Ambienti” de los tajos y agujeros sobre la tela de sus pinturas.

<sup>37</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.



ALBERTO BURRI. Sacco, 1955.



YVES KLEIN: "Venus azul", 1961. "Relieve planetario" Región de Grenoble, 1961



PIERO MANZONI. "Base del mundo".1961. "Escultura Viva" Galleria La Tartaruga. Roma 1961.



Probablemente, el más importante de estos tres predecesores fuera Piero Manzoni, a quien podría describirse, desde la perspectiva del *Arte Povera*, como el artista que llevó el dilema inicial entre una modernidad científico-tecnológica y una conexión artesanal con lo primitivo, al umbral de lo absurdo. Esto resulta obvio en el énfasis dado por Manzoni al fundamento corporal de la percepción en obras como *"Aliento de artista"*, *"Mierda de artista"* o en las piezas que incluían sangre del artista, que pretendían ser retornos cuasi-rituales a los orígenes de la experiencia estética. Todo esto constituyó un punto de partida crucial para artistas como Kounellis y Pascali, que a finales de los años sesenta llevaron ese legado a una nueva fase.

Con Lucio Fontana surge la noción de signo en el arte europeo precisamente cuando surge en otras disciplinas, y especialmente en la lingüística, la necesidad de analizar y aclarar el significado de sus propios signos para desarrollar su metodología. También en el arte la búsqueda de los signos es el inicio de la exigencia de volver a indagar sobre la razón y la función institucional del propio arte. El signo es una fuerza que actúa en un campo y cuyos límites son los de su propia influencia. Varios signos componen un sistema; es sistema un conjunto de signos en interactúan entre sí. También la relación de un signo único con su propio campo constituye un sistema. "Cuando Lucio Fontana hace del cuadro un campo de color y después lo hiende con un tajo limpio, demuestra que el signo, el tajo, es incompatible con cualquier delimitación del espacio; es la destrucción simbólica de la pintura con su ambigüedad de doble espacio, dentro y fuera, más acá y más allá del cuadro. Hay, sin embargo, un aspecto operativo de la mayor importancia. Fontana no se conforma con "señalar" el signo sino que lo "ejecuta", corta realmente el lienzo de un navajazo que tiene la longitud "exacta" en el lugar "exacto". Con esta acción da al campo una dimensión tan exacta como la del espacio<sup>38</sup>". "Las nociones de signo y de campo son indispensables para explicar la fenomenología de la producción industrial, porque un producto industrial no es, en rigor, un objeto, es simplemente una unidad en una serie. Y, sin embargo, es un signo, concretamente el signo de una cierta evolución tecnológica y el campo es el área en la que el producto se ha difundido". "A esta situación es a la que se contraponen el gesto-signo de Fontana: un acto único que sólo puede producir el artista y que no es convertible en serie. Puesto que ese gesto-signo es el único que da la determinación de un espacio a la vaguedad del campo, se deduce que "sin la presencia independiente del artista, la producción industrial no podría tener resultados cognoscitivos: en la época del "progreso tecnológico", Fontana reivindica para el artista la prerrogativa de la invención"<sup>39</sup>.

Los parámetros de los que partió la producción artística italiana de posguerra, de la que surgió el *Arte Povera*, fueron los que dieron las obras más creativas e independientes del arte europeo de finales de los años sesenta. Concebido en cierta forma contra la hegemonía del arte americano, en especial de la escultura minimalista, el arte povera recuperaba el legado de la vanguardia italiana de preguerra, con todas sus contradicciones internas, traído ahora al contexto de la posguerra. No obstante, entre aquellas décadas de comienzos de siglo y el surgimiento del arte povera, tres figuras de la neovanguardia -Alberto Burri, Lucio Fontana y Piero Manzoni- sirvieron de mediadoras, trasladando aquellas tempranas contradicciones, con su tinte específicamente italiano, a la siguiente generación de artistas. El primer elemento en torno al que giraban tales contradicciones era el de la tecnología. "En la medida en que los italianos, malinterpretando la escultura minimalista americana, pensaban que la tecnología era el modo esencial de producción del minimalismo, el arte povera asumió una postura explícitamente antitecnológica<sup>40</sup>". En segundo lugar, el hecho de que la fotografía y la amplia gama de modos artísticos de producción asociada con ella quedaran prácticamente excluidas de la vanguardia italiana de preguerra, hizo que el arte povera también prescindiese de ella. El tercer rasgo distintivo era la peculiar relación con los materiales y procesos de producción, que por una parte recuperaba determinadas convenciones de otros ámbitos de la actividad vanguardista, pero que, por otra, los denegaba.

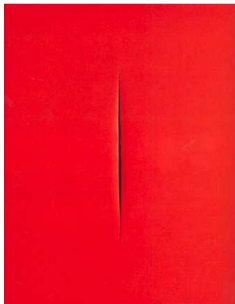
<sup>38</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. "L'Arte Moderno". Tomo 2. "La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea" Fernando Torres. Editor. Valencia.1975. Pág. 651

<sup>39</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. Op. Cit. Pág. 652.

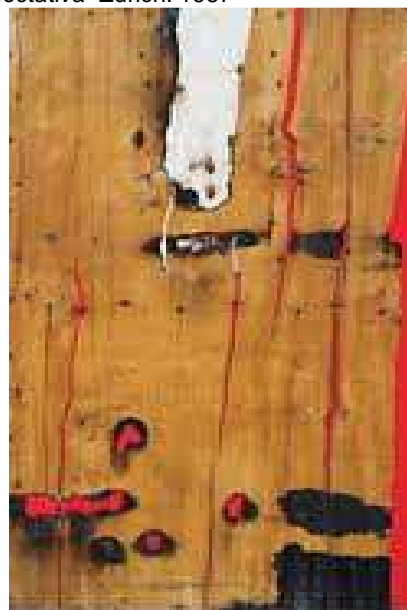
<sup>40</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH: "Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad", 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.



PINO PASCALI. "Armi".1965



LUCIO FONTANA: "Concepto espacial. Expectativa "Zúrich. 1967



ALBERTO BURRI.1956.

## EL TÉRMINO POVERA

El término pobre se refiere a la exploración por parte del movimiento de una amplia gama de materiales más allá de los tradicionales de la pintura al óleo sobre lienzo, o de bronce o mármol tallado, en escultura. Para escapar al sistema, Germano Celant habla de una estrategia fundamental: el paso a la acción *povera*. Cuando dice haber inventado el término *povera* como antidefinición, casi como condición nómada de la creación, toma prestada la palabra del teatro *povera* de Jerzy Grotowski, como hemos dicho, que se caracteriza por una especial utilización del entorno y por nuevas formas de implicar al espectador. Hay un total rechazo de la interpretación. Huye del artificio del lenguaje y vuelve a las fuentes, a las situaciones elementales, al silencio de las palabras, al habla gestual. La libertad debe desarrollarse en un perpetuo presente. El teatro es la vida transformada en espectáculo.

Quizá fueron Jannis Kounellis y Michelangelo Pistoletto los más directamente involucrados con el teatro, además “*existe una teatralidad implícita en la poética de algunos artistas*”<sup>41</sup>. En muchas obras del artista griego afincado en Italia, tiene lugar una auténtica representación, en sentido barroco. La heterogeneidad de Pistoletto en “*Oggetti in Meno*” (Objetos de Menos), “*parece querer demostrar la voluntad de no-estilo por parte del artista povera. No son objetos de más, sino de menos. Se trata de actuar en lo contingente para salir de lo constante*”<sup>42</sup>. Tras el éxito obtenido con sus cuadros/espejo, Pistoletto desea dejar de ser considerado un “especialista” para implicarse en un trabajo alejado de la producción en un mundo estandarizado. Para ello se involucra en un proceso íntimo de “hacedor” de objetos diferentes, personales, con múltiples técnicas, de materiales diversos, un proceso cálido e íntimo en el que exista una relación directa y amorosa entre el artista y sus objetos, los objetos que van saliendo del juego poético del hacer plástico, un hacer ligado a la fisicidad según el propio artista. Ha huido de la imagen, del icono y los ha considerado “cuerpos”. Muchos de los objetos están realizados a la medida del cuerpo humano.

Propiamente hablando, jamás existió un grupo de Arte Povera como tal, pero esto no significa que el término sea el producto de una ocurrencia estratégica e imprecisa de un crítico, que pronto cobró vida en la escena artística. Es cierto que Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone y Gilberto Zorio no se inscribieron en el grupo, pero “*usaron el arte como punto de partida desde el que abordar la vida y que todos cargaron su material con asociaciones con la historia cultural y la mitología italo europeas, reflejando el presente a través del pasado. Su cultivo del objeto-mercancía venido a menos, junto con la ausencia de una cultura fotográfica de vanguardia como la que se había dado en el contexto francés, soviético y estadounidense de preguerra, marcaba por vía negativa un punto de partida para el Arte Povera*”.<sup>43</sup> Si estas ausencias se dejaban sentir en el renovado énfasis que el Arte Povera concedía a lo artesanal, ese mismo carácter artesanal estaba en yuxtaposición con las formas avanzadas de tecnología características de la cultura de consumo. Y en esa yuxtaposición, el Arte Povera reinventó una experiencia de lo que cabría denominar la restauración de lo “obsoleto”. El término “*povera*” viene condicionado por el uso de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que ofrecen estas obras. Es una manifestación más próxima al “*ensamblaje*”, a los ambientes *neo dadaístas*, al “*happening*” y al *minimalismo* que al “*pop*” objetivista. No es casualidad que artistas procedentes del “*minimal*”, como Robert Morris y Carl André, o del “*neo dadaísmo*”, como Jim Dine<sup>44</sup>, sean sus iniciadores. Han encontrado paralelismos culturales en experiencias como las del teatro “pobre” y han tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturalización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumista y tecnológico.

<sup>41</sup> RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. “A este lado del espejo”. Pistoletto. Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2000.

<sup>42</sup> BOUISSET, MALTEN. “*Art povera: La serie Oggetti in meno*”. Éditions du Regard. París, 1994.

<sup>43</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Op. Cit.

<sup>44</sup> JIM DINE. (Cincinnati, Ohio, 1935). Artista pop americano. Se inició con Claes Oldenburg y el músico John Cage. Creador de sus *happenings* como performances caóticas.



MICHELANGELO PISTOLETTO *"Hombre sentado"*, 1962.



GIOVANNI ANSELMO. *"Detalles visibles e invisibles por el camino hacia el exterior"*. 1993

## EL ESPÍRITU POVERA

Definitivamente las actitudes deciden convertirse en forma y así se muestran en las plataformas expositivas oficializando de alguna manera un movimiento imparable. Ni cuadros, ni esculturas; otra cosa: acciones, situaciones, comportamientos. Lo povera no tiene sentido como adjetivo estilístico, debe entenderse como una determinada sensibilidad y una actitud. En el texto que acompaña la exposición “*Arte Povera*”, Celant intenta definir una vez más la actitud povera y habla de tautología estética: “*el mar es agua, una habitación es un perímetro de aire, el algodón es algodón, el mundo es un conjunto imperceptible de naciones, el ángulo la convergencia de tres coordenadas, el pavimento una serie de cuadrados, la vida una serie de acciones*”.<sup>45</sup> Es la tautología del hombre de creencia. Para defenderse del hombre tautológico, los artistas italianos, capitaneados por Celant, habían elegido reafirmarse en lo excesivo, lo barroco y al mismo tiempo lo primitivo en el sentido de las culturas antiguas; reaccionar contra la simplificación, la geometría y la esencialidad del formalismo, contaminándolo con la ayuda de materias blandas y ácidas, del sudor de los cuerpos, de animales y fuego, de paseos y de piedras, de técnicas primarias y artesanales, hachazos, trapos y tierra. Tomemos los puntos expuestos anteriormente y fundamentemos con la obra de algún artista povera, ese hombre de creencia opuesto al tautológico, que parece contestar con proposiciones llenas de subjetividad y sensibilidad a aquéllas voluntariamente neutras y rígidas de los minimalistas.

El Arte Povera surge casi paralelamente al triunfo de las tendencias minimalistas. De hecho, entre sus iniciadores se cuentan nombres como los de Robert Morris, Carl André<sup>46</sup> o Walter de Maria, aunque el término -italiano- se impusiera debido a la obra de Germano Celant. El calificativo “povera” alude a su cualidad de “*tecnológicamente pobre en un mundo tecnológicamente rico*”<sup>47</sup> -Argan- y en este sentido, englobaría desde los fieltros de Morris hasta las velas de Pistoletto, pasando por los sopletes oxhídricos de Jannis Kounellis o las coladas de plomo fundido de Richard Serra, pero su tendencia más acentuada es la de emplear elementos extraídos directamente de la naturaleza. Como en el minimalismo, los medios empleados son los más sencillos posibles, pero a la limpieza -el pulcro acabado-, la estabilidad y la neutralidad de aquél, opone materiales corrientes y groseros que en ocasiones se deterioraban o modificaban sus características con el paso del tiempo; “*materiales, en definitiva, no pasivos, sino capaces de expresar por sí mismos su contenido energético*”<sup>48</sup>. En 1968, Walter de María depositó tonelada y media de tierra en la galería Friedrich de Munich, Kounellis, en Roma al año siguiente, presentaba doce caballos en la sala Attico. Los troncos de árboles, los minerales, la hierba, la grasa o el hielo -el material más efímero, por su rapidez en derretirse- serán elementos de uso común. “*Somos situaciones de energía* -afirmaba Giovanni Anselmo- *y no se trata de cristalizar esas situaciones, sino de mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestra vida*”<sup>49</sup>. Para Germano Celant había que “empobrecer los signos artísticos hasta convertidos en arquetipos, había que liberar la pintura de lo accesorio para descubrir en ella su esencia lingüística”<sup>50</sup>. En el texto del catálogo de la exposición “*Arte Povera e IM Spazio*”, considerado como el primer manifiesto povera, Celant rechaza todo tipo de visualidad, toda superestructura histórica y simbólica que no esté directamente ligada a la sustancia del objeto, a su presencia física y al comportamiento del sujeto. Los gestos de cualquier artista povera ya no se basan en la acumulación, el ensamblaje o el amontonamiento: representan la aprehensión inmediata de todo prototipo gestual, de toda invención de comportamiento. Texto de Germano Celant de la exposición “*Arte Povera e IM Spazio*” en la galería La Bertesca, Génova, 1967

<sup>45</sup> CELANT, GERMANO. Exposición “*Arte Povera*”. Galleria de' Foscherari. Bolonia, Abril, 1968.

<sup>46</sup> CARL ANDRE. (Massachusetts, 1935). Escultor estadounidense, figura prominente del minimalismo. En 1957 se trasladó a Nueva York, donde conoció a Fran Stella. Inicialmente influido por Brancusi. Su obra fue incluida en la Documenta IV y VII en Kassel. Trabajó con una gran diversidad de materiales incluidas planchas de metal y madera.

<sup>47</sup> ARGAN, GIULIO CARLO. “*El Arte Moderno*” Tomo 2. La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia europea”. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975. Pág.685.

<sup>48</sup> ARACIL, ALFREDO y RODRÍGUEZ, ALFREDO. “*El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*”. Colección Fundamentos 80. Ediciones Istmo, Madrid, 1988.

<sup>49</sup> ANSELMO, GIOVANNI, en “*Arte Povera*”. Editorial Gabriele Mazzotta. Milán, 1969

<sup>50</sup> CELANT, GERMANO. Texto exposición “*Arte Povera e IM Spazio*”. La Bertesca, Génova, 1967.





Robert Morris. *Feltro*. 1967-1968



CARL ANDRE



Walter de María. *Earth Room*. 1968. *Boxes for Meaningless Work*. 1961



WALTER DE MARIA: "Campo de Relámpagos", 1977. Instalación en el desierto de Nuevo México

En los últimos años han aparecido en la escena internacional los resultados de un proceso artístico que ha eludido hasta ahora cualquier intento de definición rigurosa. La aparición de este arte no se ha atenido a las reglas de la tradición de lo nuevo. Su eclecticismo estilista y su indiferenciación en cuanto a lenguaje, nos llevan a pensar más bien en una *“novedad de la tradición”*. Ahora parece que los nuevos artistas lo han logrado: nada de etiquetas. Eso no impide que tengan ya cierto mercado. La actitud de espera practicada por la vanguardia ha acabado incluso con la pretensión de un aparente anticonformismo. No tenemos más que recurrir a la cadena de oposiciones duales ligadas al sentido de la percepción: liso/rugoso, frío/caliente, duro/blando, pesado/ligero, recto/curvo. De este cúmulo de sensaciones se desprende toda una cadena significativa del lenguaje de las antinomias: naturaleza/cultura, vida/muerte, visible/invisible, presente/ pasado, presencia/ausencia, abstracto/concreto. El lenguaje se llena de geografía, física, biología, mitología, religión, historia. Cuando estos artistas utilizan los cuatro elementos sobrevuelan el sentido metafórico de Gaston Bachelard<sup>51</sup>, los hacen presentes, son presencia inmanente. No importa por ello que Kounellis se considere *“un poeta mudo, un pintor ciego, un músico sordo”*.<sup>52</sup> Volcado al conocimiento perceptivo y a los juegos entre las correspondencias, el lenguaje es universal. Pistoletto lo tenía muy claro y así lo dijo en *“Las últimas palabras famosas”*: *“el lenguaje se presenta como una ficción, una tiranía y para escapar a ella todas las formas están a nuestra disposición, todos los materiales, todas las ideas y todos los medios de experimentarlos”*.<sup>53</sup>

Aparecieron las galerías llenas de hielo, tierra, ramas y piedras; también el paisaje en ruinas de su niñez, su tierra y su suelo. Un pasado atravesado por una mirada que tiene mucho que ver con la melancolía romántica, el sentimiento de pérdida de la totalidad, de cualquier totalidad. Ante los trozos de ese pasado hecho presente podemos hablar de fragmentos históricos y no de citas sin historia: fragmentos de modelos de yeso de Pistoletto, de Kounellis, de Paolini. Hay veces que en este último los fragmentos son el resultado de explorar la historia del arte, conscientes de que ningún artista italiano puede evitar su presencia porque está allí en toda la ciudad, es su paisaje, el museo imaginario viviente, collage de formas y de tiempos. La presencia del repertorio iconográfico de la historia del arte no le interesa como especulación, sino como motivo para llevar a cabo una investigación sobre los diversos modos de ver, de conocer por tanto; conciencia del pasado que se une a la contemplación del mundo moderno. Como Zorio, impresionado en su infancia por el reverdecimiento de las estatuas clásicas que se oxidaban con el tiempo. Frente a un arte que parece haber perdido la memoria, el hombre de creencia realiza un arte esencialmente de la memoria; arte que busca las raíces antropológicas, que está plagado de fragmentos. Pues *“lo que ves no es lo que ves”*, lo que ves te lleva a un viaje a través de todas las referencias que se desprenden de la obra, referencias simbólicas, antropológicas, míticas.

Buscaremos en algunos ejemplos todo aquello que pueda emparentados con la familia povera italiana. Comenzando por Joseph Beuys que, más allá de la escultura, busca el concepto de plástica, entendida ésta como modelación orgánica desde dentro, plástica teñida de una conciencia moral, plástica social. Era obligado el diálogo con el artista que había buscado el concepto ampliado del arte, el concepto de la transformación de lo artístico en antropológico: cada hombre es un artista. El artista que, partiendo de las energías y transformaciones, busca romper con la dualidad entre vida y arte, entre naturaleza y espíritu, y que, mediante la oposición entre lo formal y lo informado o la que se da en los estados físicos, encuentra la posibilidad de representar un proceso de continua transformación.

<sup>51</sup> **GASTON BACHELARD.** (Bar-sur-Aube, Champaña .1884-1962). Filósofo, poeta, físico crítico. Escribió sobre la filosofía e historia de la ciencia moderna o contemporánea y sobre la imaginación poética y literaria.

<sup>52</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA. *“Arte Povera”*. Arte Hoy. Editorial Nerea SA. San Sebastián. 1999. Pág. 77

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA. Op. Cit. Pág. 78

WALTER DE MARÍA: "*BOXES FOR MEANINGLESS WORK*".1961







JANNIS KOUNELLIS. "*Margarita de fuego*" 1968



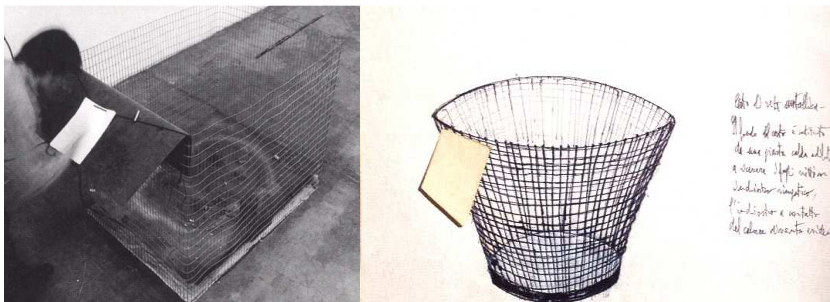
JANNIS KOUNELLIS: "*Sin título*".1969



GILBERTO ZORIO. Tubo de Eternita. Galería Nacional Arte Moderno y Contemporáneo. Roma, 1967.



GIULIO PAOLINI.: "*Mimesis*", 1975



GILBERTO ZORIO: "*Proyecto de escritura para un resto de papel*". Galería Speroni. Turín, 1968

El *Minimal* se relaciona con el cuerpo y el movimiento, pero los artistas *povera* están más cerca de esos doce sentidos que necesita Beuys para orientarse en su obra: ya no sólo el gusto, el olfato, el tacto, el olor y la vista, sino el sentido térmico, el sentido del movimiento, el sentido del equilibrio, el del dolor, el del espacio, el del tiempo, el de la vitalidad. El *povera* juega con una experiencia vivida que puede retardarse cuanto quiera en el juego de evocaciones que le vayan suscitando las obras. Contrariamente a un imponerse monumental, todas las componentes significativas -textura, color, composición química, peso, densidad- entran en juego y piden cada una de ellas hablar desde su territorio. Una obra de Giovanni Anselmo, realizada en 1969, una pieza de 75 Kg suspendida por un cable en lo alto de una pared, es toda una reflexión sobre las leyes de la gravedad y nuestra percepción de ella. Como experiencia vivida nace la Renda (1966) de Zorio, una estructura con tubos sobre la que ha situado una tela que contiene agua de mar. La renda presenta un hecho químico. A la altura de los ojos descubrimos una especie de lago salado, y ello evoca un momento vivido por el artista una vez, en un camping, cuando después de una tempestad el sol hizo que el agua se solidificara encima de la tienda hasta convertirse en sal. Pero la memoria de la estatura corporal también está presente en ella. Los tubos dotan a la tienda de una escala humana, son como un sistema nervioso, o, más concretamente, las venas por donde subía el agua a la tienda.

Espacio antropológico, búsqueda de lo orgánico. En la poética de Mario Merz, es la voluntad de desencadenar un viento prehistórico, y acudir para ello a la noche de la humanidad en la que se encuentra con el animal, lo que le permite mostrar con su obra una metafísica del tiempo. Una noche de la humanidad de la que parecen salir también los *Piedi* de Fabro, esos enormes pies de Murano, de mármol o de metal soportados por una tela de seda natural suspendida del techo al suelo, la enorme pierna. Para el artista, los *Piedi* son auténticos enunciados de plasticidad en contra del desierto formal, plasticidad que dependía en cada caso del mármol rosa, del vidrio o del bronce. El pensamiento se hace uno, transcurre de la misma forma que la espiral, se abre y se cierra y de este modo busca alejarse de la línea recta, de la rigidez del pensamiento sistemático. Esa espiral, ese espacio, ese pensamiento orgánico recubre los hechos de civilización, le aporta el carácter centrífugo al movimiento centrípeto del iglú. La serie de Fibonacci está presente en muchas de sus obras, se asienta sobre la proliferación de periódicos, se hace espiral en la mesa llena de alimentos. La espiral pertenece a la memoria colectiva. Como el iglú, es ante todo una forma orgánica que debe seguir el ritmo orgánico mismo de la mano que la hace. La espiral es el espacio del tiempo. Robert Smithson también había comprendido su valor mítico e intemporal.

El espacio natural y el espacio cultural se interrogan y se complementan. La biología entra en las galerías de la mano de Jannis Kounellis, en la tierra con cactus, en el papagayo, en los caballos, doce caballos bien atados en un lugar blanco, un lugar que estaba preparado para acoger obras de arte y no elementos de la vida que además relinchan y huelen mal. Ese diálogo continúa en 1969 en las piedras mal devastadas que cobija el marco de la puerta de San Benedetto del Tronto, más tarde en la Caixa en Madrid o en las ventanas del museo de Krefeld. Estas instalaciones han sido percibidas como una *"obstrucción del espacio cultural por parte de la naturaleza, pero Kounellis prefiere que marco y piedras se entiendan absolutamente ligados al sentido de la composición"*<sup>54</sup>. La naturaleza quiere organizar el espacio cultural, como en Dirección (1967), de Giovanni Anselmo. En el arte *povera* se ha hecho hincapié de manera especial en el desplazamiento del interés del objeto al sujeto, de las cosas al ser humano, desplazamiento que expresa una realidad unívoca y ya no ambigua. En América, la pobreza de materiales ha quedado recogida con la expresión de *"raw materials"*. Pero hay también otras denominaciones: *"antiforma"* indica una plasticidad que sobreviene y evita las formas; *"process art"* pone el acento sobre el proceso, más que sobre el resultado; y la intensidad intelectual de ciertas obras se entiende como *"conceptual art"*.

<sup>54</sup> FROMENT, JEAN-LOUIS. "Aproximación". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. 1990.



PIERO GILARDI: *"In comodato a Madre"*. Arte microemotivo. 1989



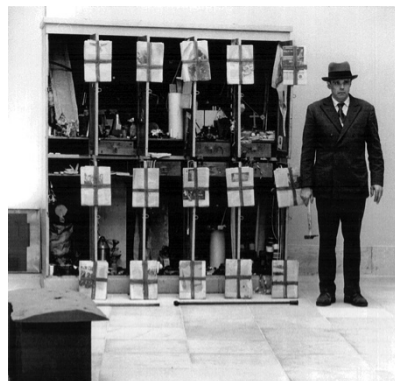
PIERO GILARDI: *"Arte habitable"*. Turin, 1966



GILBERTO ZORIO. *"Para purificar las palabras"*, 1969



GIANNI PIACENTINO. *"Amaranthine frame vehicle with nickel signed plates"*. 1971.



JOSEPH BEUYS Documenta Kassel 5. 1972. Todo conocimiento humano procede del arte

Otra definición, acuñada por Piero Gilardi, que cuando el arte Povera, al que tanto había contribuido, se consolidaba ya en Italia, dejó de *hacer* arte para convertirse en uno de los intelectuales y teóricos más influyentes del momento, es la de “*arte microemotivo*”<sup>55</sup>, con ella se pone de relieve la indudable “*emotividad*” encerrada obras y su falta de proyección. Como puede verse, es un arte basado ampliamente en un pensamiento no selectivo y no discriminatorio. Así parece indicarlo el propio intento americano de unificación presentado bajo la denominación de “*earth works movement*”: la intelectualidad occidental ha descendido a la naturaleza, a su fisicidad y materialidad, lo cual remite, en fin, al poeta Carlos Williams<sup>56</sup> cuando decía que “*sólo hay ideas en las cosas*”. La acción de Giovanni Anselmo es más sutilmente “*pobre*”. Aquí la precariedad se exalta. los objetos viven en el momento de ser compuestos y montados, no existen como objetos inmutables, sino que se recomponen una y otra vez. “*Su existencia depende de nuestra intervención y de nuestro comportamiento. No son productos autónomos, sino inestables; vivos en relación con nuestro vivir*”.<sup>57</sup> Y finalmente, las “*entidades expresivas*” de Zorio: enfatizaciones visuales de un acontecimiento inestable. Así, por ejemplo, la violencia de los tubos sin soldadura, de los colores, de los cementos, dialoga con la precariedad del tiempo, con la sutil inestabilidad del mazo, a punto de caer sobre la “silla”, con la gradual cristalización del agua salada, con la increíble resistencia del elemento elástico en relación con la estructura de acero. Se trata de una imprevisible coexistencia entre fuerza y precariedad existencial que desconcierta y pone en crisis cualquier afirmación para recordarnos que todas las cosas son precarias: basta con ir más allá del punto de rotura, y la cosa saltará. Podríamos hacer la prueba con el mundo. Hasta aquí, las cosas no habían cambiado mucho: pop art o, más en general, “*nueva objetividad*”, “*environment*” o “*happening*”, no parecía que, en conjunto, hubiéramos salido de un tema dominante desarrollado en el arte de la posguerra: el de un análisis cada vez más exigente de nuestra condición existencial; un análisis que pasaba de formas inflamadas y tumultuosas a otras progresivamente más “*frías*” y detalladas, más endurecidas e inertes.

Con el arte povera, el arte de la indigencia consciente, el arte objetual adquiere una nueva perspectiva. El objeto no representa una meta por sí mismo en la configuración artística, como en el arte objetual de los dadaístas, sino que sirve para dar a conocer complejas percepciones dentro del mundo de las cosas. El objeto, en apariencia descuidadamente realizado, se convierte en provocadora llamada a la reflexión y a la adopción de una postura crítica. El arte povera abandona la reconstitución de objeto. Responde a una colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Con frecuencia se asemeja a un montón de desperdicios, traídos a una galería o museo. La heterogeneidad de los materiales o de piedras minerales (Robert Smithson), de ramas de árboles (Mario Merz) remite sobre todo a las formas o estados de transformación que pueden alcanzar. Alcanzó finalmente una gran repercusión internacional en 1972 por el protagonismo que tiene en la quinta edición de la *Documenta Kassel*<sup>58</sup>. El arte povera basa su estética en las relaciones entre el objeto y su configuración, valorando especialmente dos aspectos: por un lado, los procedimientos entendidos como proceso de fabricación y manipulación del material y por otro, los materiales. Estos dos elementos van estrechamente relacionados de forma que hay obras que parten de determinada acción sobre el material, como pueden ser apilar, desgarrar, torsionar; o bien por el contrario, el artista parte de un material al que somete a una determinada acción como por ejemplo fieltro, caucho, tierra, fuego....

<sup>55</sup> GILARDI, PIERO. “*Primary Energy and the microemotive Artists*”, en Arts. Sept-Oct. 1968.

<sup>56</sup> CARLOS WILLIAMS. Rutherford (Nueva Jersey). Poeta “*Poems* (1900) y *The Temper* (1913), Londres.

<sup>57</sup> CORÁ, BRUNO. “*Giovanni Anselmo: Lugares de la reversibilidad universal*”. Centro Gallego de Arte Contemporánea. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1.996.

<sup>58</sup> DOCUMENTA KASSEL es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo. Se celebra desde 1955, cada 5 años, en Kassel, Alemania y dura 100 días, fundada por Arnold Bode, han participado desde Picasso a Kandinsky. Cada edición supone un proyecto paradigmático en el sistema del arte, con tiempo suficiente para alejarse de las tendencias que marca el mercado.



GIOVANNI ANSELMO. 1969



GILBERTO ZORIO: "La Renda".1966



ROBERT SMITHSON. *Espiral*.197



GIOVANNI ANSELMO. *Dirección*. 1967-1968

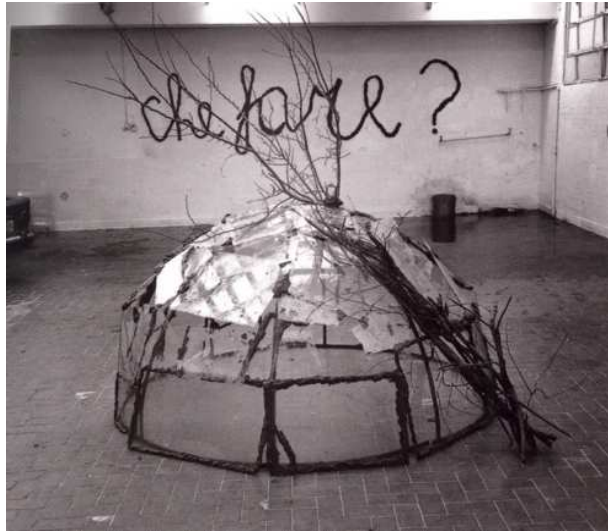


ROBERT MORRIS. *Antiforma*. Arte Conceptual.1968

Sin embargo, a diferencia de los conceptualistas, en el *arte povera* no se planteaba tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, sino como la capacidad de hacer visible la transformación de la apariencia de los materiales triviales que se encuentran en nuestro entorno cotidiano. Abandona la reconstitución del objeto y responde a una recolección heterogénea de sustancias y formas del campo visual. Por otra parte, manifiesta la necesidad de un redescubrimiento estético donde las ideas, eventos, hechos y acciones son materializados dentro de la naturaleza. Pensar ya no era suficiente, era necesario también que la creación trascendiese lo intelectual para entrar en una relación dialéctica con la realidad. Así, mientras que el arte pop tendía a expresar un arte complejo y de vanguardia, el *arte povera* resultaba de una expresión libre, ligada a la contingencia y a la concepción antropológica del hombre real. Basa su estética en las relaciones entre objetos y su configuración, resaltando dos aspectos: los procedimientos, entendidos como un proceso de manipulación y fabricación de materiales, y en segundo lugar, los materiales, analizando sus cualidades más específicas.

Una de las paradojas del arte povera, quizá intencionada, es su intento de movilizar el potencial revolucionario de objetos, estructuras, materiales y procesos de producción caducos y, por tanto, antimodernos. Pues, en tanto ese intento remitía a formas artesanales de producción escultórica, como sucede por ejemplo en los *Pies de seda* de Luciano Fabro (1936- ), donde el predominio del mármol señala un retorno al legado artístico, y en cuanto el *Arte Povera* subrayaba el carácter autónomo de la producción artística, empezó a parecerse peligrosamente, a lo que podrían denominarse las formas avanzadas de la cultura del diseño y de la moda. Por tanto, la ambivalencia de una producción industrial que, en la medida en que oculta su base tecnológica, porta el estandarte de los valores artesanales, o de una producción de mercancías que se distingue como un objeto único y diferenciado, era el dilema propio del *arte povera*. De hecho, podría acusarse al movimiento de compartir esas características de las formas avanzadas del diseño. En la *Venus de los Trapos*, Michelangelo Pistoletto (1933) también combina referencias a formas caducas -la estatua clásica- con modelos artesanales de producción: el material utilizado es hormigón. Además, **yuxtapone el arte “elevado” con los desechos de la vida cotidiana: los trapos, es el lenguaje de la memoria.**





MARIO MERZ.: "¿Qué hacer?" Iglú. Roma. 1969



LUCIANO FABRO.: "Piedi". Britania-metal, seda, mármol, 1968-71



MICHELANGELO PISTOLETTO.: "Venus de los trapos." (Hormigón y tejido) 1967

Se contraponen referencias a una forma caduca como es la estatua clásica, con formas artesanales de producción y yuxtapone el arte "elevado" de hormigón, con los desechos de la vida cotidiana: los trapos.



Germano Celant afirma que "antiguamente las cosas eran así: **primero el hombre y luego, el sistema**. Hoy es la sociedad la que produce, y el hombre el que consume. Todo el mundo puede criticar, forzar, desmitificar y proponer reformas, pero deberá permanecer dentro del sistema: no se le permite ser libre. Una vez creado un objeto, hay que acompañarlo. Así lo manda el sistema. No se puede frustrar la expectativa; si ha asumido un papel, el hombre debe seguir recitándolo hasta la muerte"<sup>59</sup>.

Esas ideas quedan recogidas en este extracto de *L'Arte Povera*: El proceso lingüístico consiste ahora en suprimir, eliminar, degradar las cosas al máximo, **empobrecer los signos** para reducirlos a su propia dimensión de arquetipo. Nos encontramos en un período de decultura. Las convenciones iconográficas pierden fuerza y los lenguajes simbólicos y convencionales se desmoronan.

De este modo, en las artes plásticas, la realidad visual es vista tal y como es, tal y como se produce. **La imagen que no está conectada a la esencia del objeto es rechazada**. El lenguaje es reducido a un elemento puramente visual, privado de toda superestructura histórica y narrativa. Prima la calidad empírica de la investigación del artista antes que su aspecto especulativo. Se hace hincapié en el hecho bruto y la presencia física de un objeto o la actitud de un sujeto. De ahí, la pintura de pintura de Giulio Paolini, su identificación a una imagen instrumental, la amalgama de la imagen y la idea, y su análisis del lenguaje visual y verbal.

"La toma de poder" del soporte, de la pintura y del espacio, este último convertido en el espacio del mundo, es la regla. Vuelven al **indispensable primitivismo de toda operación visual**. La insignificancia visual, el lenguaje de los elementos desprovistos de símbolos acosan al espectador, sea o no especializado, despiertan el horror a la realidad cultural.

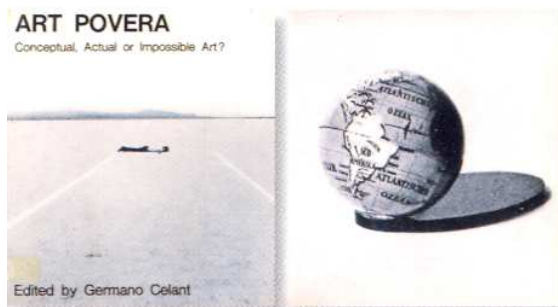
A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos o éstos pierden su relevancia en la **noción de obra como proceso**. Rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias de la imagen como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo. La significación se explicita a través de las propiedades de cada material empleado. El sentido se despliega a través de todo el proceso en los diferentes momentos del mismo.

Los materiales podrían ser denominados elementos distintivos del código del objeto, en vez de significativos. La obra en su relación al objeto no es propiamente un icono, sino más bien un índice, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales, que se relaciona directamente con el objeto y determina alguna de sus propiedades o aspectos. **La banalidad elevada a la categoría del arte**.

Lo que ha sucedido es que lo humano ha entrado en la esfera del arte. **Lo insignificante ha empezado a existir**-de hecho se ha impuesto por sí mismo. La presencia física y el comportamiento se han convertido en arte. Los orígenes instrumentales del lenguaje han sido objeto de un nuevo análisis filológico. De su renacimiento ha aparecido un nuevo humanismo. El proceso lingüístico consiste ahora en suprimir, eliminar, degradar las cosas al máximo, empobrecer los signos para reducirlos a su propia dimensión de arquetipo.

---

<sup>59</sup> CELANT, GERMANO. "Arte Povera", Milán, Gabriele Mazzotta, 1969; En la edición inglesa: "Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?" Londres. Studio Vista, 1969.



GERMANO CELANT. "Conceptual, Actual or Impossible Art?" London, Studio Vista, 1969<sup>60</sup>.



JANNIS KOUNELLIS: "Instalación"



GIULIO PAOLINI: "Viceversa". Fotografía de su tela emulsionada. 1967

<sup>60</sup>

MAFFEI, GIORGIO. "Libri e Documenti Arte Povera", 1966-1980. Books and Documents. Editorial Mauricio Corraini. Mantova, 2007. Pág. 254.

Mono-Ha(もの派) la “Escuela de las Cosas” es el nombre que se dio a un grupo de artistas japoneses del siglo XX. Los artistas de Mono-Ha exploraron el encuentro entre materiales naturales e industriales, tales como piedra, placas de acero, vidrio, bombillas, algodón, esponja, papel, madera, alambre, cuerda, cuero, aceite y agua, arreglándolos en su mayor parte inalterados, Estados efímeros. Las obras se centran tanto en la interdependencia de estos diversos elementos y el espacio circundante como en los propios materiales.

Estos artistas afirmaron regularmente que “Mono-Ha era un término acuñado despectivamente por críticos (específicamente Teruo Fujieda y Toshiaki Minemura en *Bijutsu Techo* Revista en 1973) mucho después de haber empezado ellos a exponer su trabajo, y decían también que no comenzaron como un colectivo organizado. Es significativo este interés en dejar claros estos aspectos relativos a su denominación, clasificación y encasillamiento como grupo, al igual que hacían sus compañeros italianos del *Arte Povera*, prácticamente al mismo tiempo. Parece que es algo muy importante para ambos, tan desconectados -no olvidar la época- y tan distantes geográficamente.

Mono-Ha surgió en respuesta a una serie de precedentes sociales, culturales y políticos establecidos en la década de 1960. Con la excepción de Lee Ufan, que era una década mayor, la mayor parte de los artistas de Mono-Ha apenas comenzaban sus carreras cuando sucedieron las violentas protestas estudiantiles de 1968-1969. Al mismo tiempo, hubo muchas protestas contra la segunda extensión del Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón (conocida en japonés como *Anpo*) en 1970, obligando a Japón a proporcionar apoyo logístico a la guerra de Estados Unidos en Vietnam. Junto con las demandas por la reversión de Okinawa en 1972 y la remoción de las armas nucleares situadas allí, el clima de protesta durante este período fue sintomático de una creciente desconfianza hacia las intenciones de los Estados Unidos respecto a Asia y su posición dominante en la relación bilateral con Japón. El activismo de la “*generación Anpo*” dio lugar a una contracultura altamente intelectual que era a la vez crítica del “imperialismo” de los EEUU y agudamente consciente de su identidad japonesa.

Los artistas Mono-Ha niegan involucrarse con los movimientos estudiantiles activistas en ese momento, aunque el clima político tenso influyó en su trabajo, permitiéndoles dar sentido a su inquietud y desilusión con la modernidad de posguerra en sus diferentes maneras. Mono-Ha es hermano del *Arte Povera* italiano, con algunas analogías con el Land Art estadounidense, y las analogías formales en modo alguno no sugieren lo contrario, pero un recorrido por las obras de alguno de sus artistas japoneses revela formas de hacer diferentes a los occidentales, que dependían, en mayor o menor medida, de la pericia del artista en su ejercicio transformador del material.

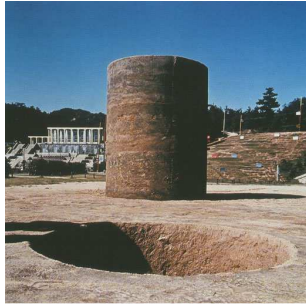
Como se ha señalado, pocas corrientes artísticas de vanguardia han estado más plagadas de contradicciones como el *Arte Povera*, un arte antirracional y antimoderno que donde las raíces en las técnicas artesanales de la pintura metafísica. Italia los 60 y 70, con el comienzo de la revolución Tecnológica, y lo mismo ocurrió en Japón con el Mono-Ha o “la Escuela de las Cosas”, un movimiento basado en el uso de materiales orgánicos industriales como la madera, el bambú, el zinc o la piedra. Su máximo representante es Kishio Suga (Morikora, 1944), que comparte escuela con Koji Enokura, Shingo Honda, Noboru Takayama, Katsuro Yoshida, Susumu Koshimizu, Nobuo Sekine

Se considera que la Fase-Tierra Madre de Nobuo Sekine es el trabajo inicial del movimiento Mono-Ha. Originalmente creado en Suma Rikyu Park en Kobe, y sin permiso oficial. El trabajo fue recreado en 2008 y 2012. Se trata de una torre cilíndrica grande, hecha de la tierra embalada que había sido quitada de un agujero cilíndrico, con la misma forma.

Koji Enokura (Tokio, 1942-1995), una figura importante del arte japonés de la postguerra y miembro fundador de Mono-Ha, el grupo de artistas que redefinieron radicalmente el arte japonés durante las décadas de 1960 y 1970 y cuyo trabajo era una respuesta a las agitaciones culturales y políticas de la década de 1960. Los artistas de Mono-Ha comparten un interés en romper con los enfoques tradicionales de la pintura y la escultura. El énfasis en la realidad material, el potencial expresivo de la sustancia, y las nociones de presencia corporal, la ausencia y el residuo, son características de este movimiento artístico.

GIULIO PAOLINI: *"Immacolata Concezione"*





NOBUO SEKINE: "Exasperated viewer on air"  
NOBUO SEKINE: "Fase-Tierra Madre" 1968-2012 (tierra y cemento)



KATSURO YOSHIDA: "Cut off (hang)" 1969-2012 ( madera, cuerda y piedra )



LEE UFAN: Instalación en Versalles.  
LEE UFAN: " Fenómeno y Percepción" 1968. Exterior de su estudio en Kamakura, Japón.



SUSUMU KOSHIMIZU: *Papel y granito* 1969-2012 Galería Blum & Poe



KOJIENOKURA: "Sintítulo" 1970/1986 (cuero contrachapado)



En 1970 participó en la décima Bienal de Tokio, en la que expuso junto a destacados artistas japoneses y estadounidenses, incluyendo Jiro Takamatsu, Susumu Koshimizu, Richard Serra, Christo y Carl Andre. Murió en Tokio y sus aportaciones artísticas siguen resonando. Una gran exposición retrospectiva de su obra se presentó en el año 2005 en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio

Kishio Suga forma parte del Mono-Ha, como decimos coetáneo del *Arte Povera* italiano, un movimiento también frágilmente cohesionado, pero activo en Japón desde finales de los años 60 hasta mediados de la década siguiente. Entre las preocupaciones del grupo se imponía cierto desprecio a la representación, que constataban mediante el atento estudio de la fisicidad esencial del material, del comportamiento de sus propiedades intrínsecas y de su estar en un lugar y un momento dado, ya sea en su soledad o en connivencia con otros elementos. Mono-Ha, con Kishio Suga a la cabeza, alienta un quehacer no tan dirigido a alterar las formas de naturaleza, como a permitir que éstas se expresen con su propia voz. Kishio Suga no solo minimiza el rol del artista de una manera más radical que en Occidente, sino que da un paso más afirmando, que su trabajo existe en un lugar al que difícilmente pueden llegar los humanos. La capacidad de *performance* no es tanto del artista como de los propios materiales, que Kishio Suga dice no situar pretendidamente, siguiendo un determinado criterio. Estos se acogen a una supuesta connivencia por ellos mismos gestada. El papel del artista es más bien el de dar por bueno ese espacio de connivencia, resaltar las condiciones bajo las que ese hecho artístico puede darse, pues el contexto es parte activa de la obra. La pieza "*Continuous Existence*", realizada 1977, constata con sus piedras, cuerdas y ramas la importancia de esta vinculación entre la situación y su escenario. Otra, consiste en una circunferencia hecha con papel enrollado. En su interior y exterior se sitúan diferentes piedras. Su título es "*Periphery of Space*", de 1980 y se hace eco del método de contextualización del lugar, del enmarcado al que lo aboca. El acierto es traducir acertadamente las preocupaciones del artista al observar la emoción interna del material. Las piezas se saben discretas y desde la asunción del silencio como singularidad esencial, pendientes solamente de sus propias vibraciones en el nuevo marco de significación que les otorga el lugar.

En 2012, la galería Blum & Poe, introdujo el arte Mono-Ha en los Estados Unidos, con la exposición "Requiem for the Sun: The Art of Mono-Ha", comisariada por Mika Yoshitake. Esta galería también ha realizado exposiciones individuales de Lee Ufan, Kishio Suga, Susumu Koshimizu, Koji Enokura y Nobuo Sekine.





EVA HESSE, PIEZA DE CUERDA 1969 WHITNEY MUSEUM, NUEVA YORK



MARIO MERZ: "MESA EN ESPIRAL". NUEVA YORK, 1982-1985



## **CAPITULO 2. ALGUNOS ARTISTAS POVERA**



Marisa y Mario Merz. Galería Mara Ciocca, Roma 1968

## MARIO MERZ



MARIO MERZ. *Botella y tubo de neón*, 1966-67



MARIO MERZ: "Iglú"



MARIO MERZ: "Triple iglú. MAXXI.

PETER ZUMTHOR. Museo de Arte en Bregenz. Austria. 1989-1997



MARIO MERZ. "Iglú de Giap"

Aunque no participó en la exposición de Génova de 1967, que da origen al movimiento, no se puede hablar del *Arte Povera* sin considerar a Mario Merz (Milán, 1925-2003), artista que continúa con sus investigaciones paralelas y está considerado como uno de los iniciadores del movimiento. Merz ha disentido en diversas ocasiones de su adscripción al *Arte Povera*, considerándolo más una ficción crítica que una realidad artística, pero su actividad aparece vinculada a este grupo tanto en lo que respecta a sus actitudes como a sus procesos de trabajo. Comienza con el dibujo durante la Segunda Guerra Mundial y es perseguido por su actividad en el movimiento antifascista *Giustizia e Libertà*. Después de una azarosa juventud, se inicia en la pintura informalista a finales de los años cincuenta con el punto de mira puesto en Pablo Picasso: «*superar a Picasso*», éste era su lema, si bien en lo formal baraja elementos informales y orgánicos. En 1966, tras abandonar la pintura, acomete una confrontación extraña e insólita de materiales y objetos: botellas, vasos rodeados de tubos de neón, paraguas, etc. en la que enfatiza el paso de la opacidad a la transparencia. Es entonces cuando Mario Merz descubre la forma del iglú que identifica con el *povera* a través de numerosas versiones llevadas a cabo en los años setenta y ochenta en las que cambian las dimensiones y los materiales. Aunque perteneciente a un sistema geométrico racional y elemental, la forma hemisférica del iglú corresponde a las exigencias de una vivienda nómada, efímera, cuyo tipo de construcción y materiales dependen del clima, del lugar y de los pueblos -entre éstos, los esquimales- que la han de habitar.

Amante de los contrastes y las contradicciones, Mario Merz utiliza el iglú para patentizar la interacción constante entre espacios: el espacio interior de la semiesfera, en tanto que abrigo y cueva, y el espacio exterior del mundo, un mundo en el que Merz participa activamente y en el que desde joven manifiesta una actitud políticamente comprometida. Ello queda patente en el «*Iglú de Giap*», 1968, que presentó en la exposición colectiva *il Percorso*, celebrada en marzo de 1968 en la Galleria Arco d'Alibert de Roma y en 1969, en plena guerra de Vietnam, en la *Sonnabend Gallery* de Nueva York. En este caso, el iglú, cuya estructura metálica aparece recubierta con sacos terrenos de plástico, es soporte real y simbólico de las letras de neón que construyen la famosa frase, que se desarrolla desde la cúspide a la base, rubricada por el antiguo general y después ministro de defensa de Vietnam del Norte, Võ Nguyên Giáp: «*Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa, pierde fuerza*». En contraposición a la forma cerrada y centrípeta del iglú, la espiral que aparece en buena parte de las obras de Mario Merz busca huir del centro y proyectar lo cercano al infinito. Es esta organización en espiral la que, junto con la metáfora aritmética de la progresión de Fibonacci, que parte de la base de que los números se reproducen por sí mismos al igual-según Merz- que lo hacen los hombres, las abejas o los conejos. «*La serie es la vida. Los números 1,2,3,4,5,6,7,8 y 9 son una enumeración de elementos muertos*», hará posible que Merz materialice la idea de expansión del centro, de los núcleos de fuerza en los que se concentra la energía de la naturaleza, a la periferia en una dinámica espacial más cercana al laberíntico e ilusionista espacio barroco que al punto de vista único de la perspectiva renacentista: «*Mis propuestas - escribe el artista- tienen un principio pero podrían continuar idealmente, entrando y saliendo. Simbolizan la idea de laberinto, algo mítico que remite a los orígenes de nuestra civilización*»

El neón como escritura es también otro elemento clave en este proceso de trabajo de Mario Merz: «*escribo con neón en lugar de escribir con lápiz*», como lo son materiales y objetos tales como los haces de leña, los periódicos, los frutos y las representaciones de animales (tigres, rinocerontes, dragones, lechuzas, ciervos, búfalos, etc.) que, como ocurre en «*León de montaña*», 1981, al enfatizar el poder creativo de la naturaleza, de la vida y de la existencia humana, asumen la dimensión simbólica que es propia de la creación artística. Busca, en definitiva, una obra de arte total surgida de los contrastes, de las contraposiciones entre espacios naturales y espacios artificiales o fabricados, es decir, una obra en la que a los símbolos derivados de la naturaleza se incorporan referencias vinculadas a la civilización urbana y, por ende, tecnológica: «*El arte es un fenómeno que se ocupa del contraste y nunca de realizaciones terminales, que es algo que compite a la ciencia*<sup>1</sup>».

<sup>1</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. «*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*». Alianza Forma. Madrid, 2000.



MARIO MERZ: "SPOSTAMENTI DELLA TERRA E DELLA LUNA SU UN ASSE". 2002.



MARIO MERZ: "TRIPLE IGLÚ". MAXXI.





MARIO MERZ: "Lingotto. 1968



ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS: Casa en Rota 2012-2015



MARIO MERZ: "Iglú de Giap"



MARIO MERZ: "Progresión de Fibonacci", 1975



MARIO MERZ. "Iglú"



MARIO MERZ: "Objeto, escóndete". 1968-1977



Mario Merz y Jannis Kounellis se consideran los “*artistas paradigmáticos de un movimiento que no conoció ningún tipo de paradigma*”<sup>2</sup>. A mediados de los años sesenta Merz, desvió su atención hacia materiales como la tierra, los palos, el vidrio y los tubos de neón. El poder simbólico de estos materiales es tan comprensible como sorprendente, tanto por sus orígenes como por su crecimiento, transparencia, energía moderna. En 1968, año de las manifestaciones de mayo, Mario Merz halló la célula originaria del hábitat nómada humano en la forma del Iglú, a partir de la cual crea diversas variaciones significativas sirviéndose del material primigenio que es la arcilla y que él aplica sobre los nervios de vidrios o palos y en ocasiones sobre paneles de plomo o de cuero. El iglú constituyó un centro personal y el modelo de mundo como expresión de una cultura alternativa.

La serie numérica Fibonacci se halla intrínsecamente relacionada. El descubrimiento del matemático ocurrido en la época medieval iba a convertirse, para Merz, en la espiral de crecimiento omnipresente de la vida, en la «*ecuación universal*». La secuencia 1, 2, 4, 8, 16, 32... Se prolonga hasta el infinito desde la concha del caracol hasta la galaxia. En toda la obra realizada por este artista durante tres décadas, el artista intentó refutar el “*vacío del pensamiento técnico actual... un vacío muy lejano*”. La manera que tienen de atraer nuestra imaginación, abriendo nuevas áreas de libertad. Su utopía regresiva presagia un mundo alternativo de iluminación poética. El hecho de que esta invocación de diferencias matemáticas y compositivas tiene implicaciones políticas, es subrayado por Merz en su construcción de volúmenes escultóricos cuyo crecimiento en espiral se asemeja a la arquitectura de iglúes. Estas esculturas, con forma de refugios nómadas, están construidas con vidrios rotos y con otros materiales (cuero, ramas, sacos de arena, cortezas de árbol), y a menudo exhiben una inscripción en neón. Uno de los iglúes porta el lema “*Objeto, escóndete*”, articulando no sólo el deseo de los artistas de esta generación de criticar la obsesión social por la producción y la posesión de objetos propia de la cultura de consumo, sino también -justamente en virtud de la universalidad de esa obsesión- de negar la viabilidad del objeto y proteger a la obra escultórica del estatus objetual.

Mario Merz destaca entre los artistas italianos que han practicado este arte. Sus obras parten de una ley estructural muy elemental, la del matemático medieval Fibonacci. Esta progresión matemática es la que utiliza Merz en cualquiera de sus trabajos, ya sean objetos, espacios, vegetales, etc. como por ejemplo, la disposición de paquetes de periódicos en el suelo, con los números realizados en neón; o grupo de frutas y verduras esparcidos por el suelo, que se van deteriorando como sucede con otros fenómenos naturales, o la realización de un iglú recubierto por una estructura de neón, donde aparece la serie de números. Las primeras obras de este período surgieron al confrontar, de manera insólita, objetos y materiales encontrados. Su homenaje a Giorgio Morandi<sup>3</sup>, que puede considerarse como un auténtico precedente de obras posteriores, estaba constituido por una botella y un vaso, rodeados por un tubo de neón. El significado del iglú dentro de la trayectoria artística de Mario Merz fue esencial, pues le permitió expresar de modo sintético su pensamiento plástico. Desde un punto de vista simbólico es una toma de posición política, su deseo de no acceder ni a lo anecdótico ni a lo teatral, el carácter del iglú puede asociarse al de la cúpula, con todo lo que ello representa. Observado como configuración geométrica, posee un carácter marcadamente racional que choca con el primitivismo inherente a la construcción de los nómadas esquimales. No sólo se interesó por estos aspectos constructivos, sino que logró mostrar, a través de los materiales utilizados, que su preocupación también residía en la noción espacial. Aunque emplease materiales nuevos, como los tubos de neón, las baterías acumuladores, no dejó de utilizar otros materiales que ya tenían una tradición en el arte del siglo XX, como los que aparecen en el citado Iglú de Giap: los saquitos de arena y el armazón metálico sobre los que los situó. Entre los múltiples iglúes que ha realizado, el que data de 1977- 1985, aparece configurado por planchas irregulares metálicas, vidrio desigualmente cortado y focos luminícos. En otras realizaciones Merz integró, además de pintura sobre tela y los habituales tubos de neón, ramas encontradas en un bosque, que implicaban cierta postura ante la importancia de la naturaleza.

---

<sup>2</sup> FUCHS, RUDI. “*Vocación*”. Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1990.

<sup>3</sup> **GIORGIO MORANDI.** Bolonia (1890-1964), pintor. Se relacionó con los Futuristas en 1913, se aproxima al cubismo, su obra se asocia a la “metafísica de los objetos más comunes” en palabras de Giorgio de Chirico.



MARIO MERZ: *Sin título* 1999



GIORGIO MORANDI



MARIO MERZ: "Iglú Saraceno" en MaXXI



MARIO MERZ: "Mesa en espiral". Nueva York, 1982-85



MARIO MERZ: "La casa del jardinero" 1983

El Arte Povera representa uno de los movimientos más trascendentes de la posguerra europea, Mario Merz fue uno de los artistas destacados de este grupo aún cuando él disienta de esta adscripción, considerándola más como una ficción crítica que una realidad artística. Manifestó su inquietud por la naturaleza y conducta humana desde joven, ingresó a la facultad de medicina y, dejando sus estudios, se une durante la segunda guerra mundial a un grupo antifascista que lo llevó a ser arrestado y encarcelado. Es en prisión donde comienza a dibujar con un afán impetuoso y sobre cuanto material se le cruzaba en el camino. Hacia 1950, comienza a experimentar con diversos materiales y técnicas, incluyendo materiales orgánicos que consideraba como representativos de sistemas ecológicos. Entre sus primeros trabajos podemos encontrar óleos y telas a los que les incrustaba toda clase de objetos, tales como pedazos de botellas de vidrio, un paraguas, gabardinas, y que rodeaba con luces de neón, alternando los materiales para simbólicamente representar temas como la naturaleza y la energía. Poco después de unirse al grupo formado por Celant, Merz presenta por vez primera uno de los elementos que más tarde se convertirá en un símbolo y casi una firma de sus trabajos posteriores; el iglú. Construido con una estructura metálica y cubierto por un grupo de escamas a base de barro, madera, cera, lodo, vidrio, ramas y otros materiales y al que generalmente rodeaba de algunas frases de carácter político, colocadas con luces de neón. Se vale sobre todo de las metáforas para acercarse a la naturaleza y de los símbolos para representarla. Esta inquietud hacia lo simbólico lo llevó a utilizar la fórmula de progresión matemática dentro de sus trabajos, transmitiendo el concepto mediante el uso de los numerales y la figura del espiral. Unos años más tarde, agrega a su iconografía materiales como periódicos apilados, animales arquetipo y partes de motocicletas o motores; ensamblándolo todo en una tabla que pretendía simbolizar el lugar geométrico de la necesidad humana, del cumplimiento y de la interacción. Participó en un gran número de exposiciones relacionadas con el Arte Conceptual, Arte de Proceso, Minimalismo y Arte Povera. Respondía al ambiente específico de sus exposiciones, incorporando materiales originarios del lugar y ajustando la escala de su trabajo al sitio. Su primera exposición individual en Europa se llevó a cabo en el Kunsthalle, en Basilea en 1975, y su retrospectiva más reciente fue organizada por el Museo Guggenheim de Nueva York, en 1989.

La última obra expuesta del artista se presentó en mayo de ese año en el Foro Imperial de Roma en la que realizó una instalación preparada especialmente para este espacio de más de 400 m<sup>2</sup> en donde incorpora dentro del ambiente natural de las ruinas romanas, una línea de luz neón azul que permaneció iluminada las veinticuatro horas del día durante tres meses y que formaba una gran espiral de cerca de cincuenta metros de largo. Al contemplar este tipo de obras resulta evidente su alejamiento de las manifestaciones minimalistas norteamericanas, en las que los materiales industriales jamás se unen con materiales encontrados. La tradición de objeto encontrado e integrado en el ámbito artístico, que se remonta a las realizaciones de Schwitters, posee, sin duda alguna, connotaciones románticas que también se hallan implícitas en la obra de algunos "Povera". El Minimalismo, en cambio, valora la frialdad máxima y el distanciamiento de todo aquello que se pueda vincular al ser humano. Mario Merz reflexiona sobre las alternativas al mundo moderno y tecnológico. Plantea una imaginación de alternativas. El concepto es hacer un arte anti escultórico y que se orienta hacia la arquitectura. Elimina cualquier elemento monumental y plantea cuestiones de la vida en modelos o imaginaciones arquitectónicas. Son reflexiones sobre el concepto de habitar. Sus obras son habitáculos para escaparse. Uno de ellos está realizado con haces de leña. Son famosos sus "iglús", concepto básico de habitáculo realizado con materiales naturales o de desecho: "*Che fare?*". Cualquier material vale. También es el precursor de hacer *graffitis* de luz neón. Es importante mencionar su radicalidad por los materiales híbridos que no se cogen directamente de la sociedad de consumo. Fue incapaz de romper con la institución artística por ser demasiado poético y light. Entre los múltiples iglús que ha realizado, el que data de 1977, aparece configurado por planchas irregulares metálicas, vidrio desigualmente cortado y focos lumínicos. A esta versión la tituló: "*¿Giramos nosotros alrededor de la casa, o es la casa la que gira alrededor e nosotros?*". En otras realizaciones Merz integró, además de pintura sobre tela y los habituales tubos de neón, ramas encontradas en un bosque, como en "*Così finisce atteso sul vetro*" (1978), que implicaban cierto posicionamiento ante la naturaleza.

Al contemplar este tipo de obras resulta evidente su alejamiento de las manifestaciones minimalistas norteamericanas, en las que los materiales industriales jamás se unen con materiales encontrados. La tradición de objeto encontrado e integrado en el ámbito artístico, que se remonta a las realizaciones de Schwitters, posee, sin duda alguna, connotaciones románticas que también se hallan implícitas en la obra de algunos "povera". El Minimalismo, en cambio, valora la frialdad máxima y el distanciamiento de todo aquello que se pueda vincular al ser humano.



MARIO MERZ: Iglú 1990



MARIO MERZ: "Iglú"



MARIO MERZ: Qué hacer?. 1968



MARIO MERZ. Iglú sobre el río.



MARIO MERZ: "Iglú"



MARIO MERZ: “IGLÚ SARACENO” EN MAXXI





MARISA MERZ: "*Pequeños zapatos*" (para Bea). Nylon o alambre cobre. Galería L'Attico, Roma 1969-1975



MARISA MERZ. "*Escultura Viviente*" 1966

MARISA MERZ: "*El cielo es un gran espacio*"



MARISA MERZ: "*The Art Section*" Fondazione Merz, Turín



MARISA MERZ: Intervención en "*mesa espiral con iglú*" de Mario, en la casa de los Merz en Turín, 2003



MARISA Y MARIO MERZ, "*Fontana*". Roma 2013

Marisa Merz fue la única mujer aceptada en la familia Arte Povera, en la que participó activamente en la década de los 60. Para su primera exposición individual, Marisa realizó una instalación a base de aluminio doblado. Esta exposición fue en Junio de 1967 en la galería Gian Enzo Sperone de Turín. Ella fue también una de las personas implicadas en la exposición de *Arte Povera + Azione Povera*, el año siguiente en el acontecimiento de Amalfi. Ésta fue la única exposición de Arte Povera en la que participó. Luego en 1969 realizó otra exposición individual en la Galería Attica de Roma. Tenía una vida artística independiente de la de Mario, pero también apoyaban los dos el trabajo de cada uno. Aunque en los años 70 ella no tuvo muchas exposiciones, en una de ellas presenta instalaciones hechas con cobre de punto, bajo el título de *“Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti”* («Para los ojos cerrados, los ojos están extraordinariamente abiertos»).

No fue una artista suficientemente reconocida en el momento, a pesar de su enorme contribución a la escena. Su trabajo muestra muchos de los temas fundamentales que preocupan a los artistas de Arte Povera, como las formas orgánicas, el enfoque en la subjetividad, el uso de formas de arte inferiores, como la artesanía y la relación entre arte y vida. El trabajo de Marisa se puede describir como lírico, sutil, visionario y privado. Continúa demostrando una sensación de apertura con respecto a los materiales y los procesos, como lo demuestra su aplicación de técnicas artesanales, abarcando materiales no tradicionales, incluyendo nylon, cobre y hierro, que sigue inspirando a tantos jóvenes artistas.

Marisa Merz

A menudo incluye aspectos de oficios y prácticas tradicionalmente asociados con las mujeres, por ejemplo, tejido de punto, y a menudo utiliza materiales como el cobre, el aluminio, el papel encerado y la cera de parafina, lo que refleja su ambiente familiar y no subvertir el acabado de alto brillo de las bellas artes y su muerte como un bien institucional. Sus instalaciones presentan la idea de la casa como un lugar íntimo, privado y femenino. Un ejemplo es su instalación de 1966, *Untitled (Escultura Viviente)*, que fue pensada tanto en su casa como para ser presentada en una galería. La instalación consistía en finas tiras de aluminio, recortadas y suspendidas del techo, formando bobinas y espirales. El trabajo fue adquirido por la Tate Modern en 2009.

En su declaración del artista de 1975 habla sobre la ausencia de división divide su vida y el trabajo que ella creó. En ese momento se había extraído de la escena artística y prácticamente se encerraba en su estudio para trabajar. Reflexiona sobre la vida con su hija, Bea, mientras ella estaba construyendo sus esculturas de aluminio, y cómo su hija le enseñó tanto en ese tiempo.<sup>[7]</sup> En la Bienal de Venecia de 1988, ella tenía instalaciones específicas de que incluían cabezas de cera amorfas y de colores.





MICHELANGELO PISTOLETTO



MICHELANGELO PISTOLETTO: "Cul de Ciel"



MICHELANGELO PISTOLETTO



MICHELANGELO PISTOLETTO: "Small Monument" 1968



MICHELANGELO PISTOLETTO: *El arte es un motor clave para la transformación social.*



Michelangelo Pistoletto es uno de los artistas contemporáneos con más interés. Nacido en Biella, Italia, en 1933, es una figura en el desarrollo tanto de arte povera y el arte conceptual. Comenzó como pintor a mediados de 1950, y en la década de los 60 realizó su serie de pinturas de espejo. Estas obras rompieron las nociones tradicionales de arte figurativo, reflejan su entorno y el espectador como parte de la imagen, une el arte y la vida en un espectáculo siempre cambiante. Asociado al *arte povera*, los presupuestos de los que parte no siempre coinciden con los propósitos formulados por Germano Celant en sus diversos textos programáticos. En este sentido, Pistoletto con *“Le ultime parole famose”* (Turín, 1967) suscribe su propio programa-manifiesto paralelo a las primeras manifestaciones *povera*, en el que considera al lenguaje y su estructura lógica y racional como los enemigos a batir: *“La inteligencia está ahí para plantear cuestiones, no para responderlas. El lenguaje se presenta como una ficción dirigida entre nosotros y los otros, para una masa de gente que está dispuesta a dejarse dirigir por los directores de escena. Para escapar de esta tiranía interior están a nuestra disposición todas las formas, todos los materiales, todas las ideas y todos los medios para expresadas”*.<sup>1</sup>

Formado en el mundo del arte -su padre era restaurador de pintura-, empieza practicando una pintura próxima a la estética pop de Andy Warhol<sup>2</sup>, aunque pronto acota su territorio creativo en la serie *“Specchi”* (espejos), utilizando nuevos soportes, como espejos y hojas de acero pulido simulando espejos, con los que **“cuestiona el concepto de espacio ilusionista heredado del Renacimiento”**.<sup>3</sup> El tema del cuadro dentro del cuadro, el del voyeur, el del espejo como metáfora de la pintura, se convierte en protagonista de esos “cuadros-espejos” en los que el artista, mediante la técnica de la de calcomanía (imágenes fotográficas serigrafiadas), introduce figuras humanas de tamaño natural en el espacio reflejado, creando un espacio que incluye la presencia “virtual” del espectador en tanto que “otro” integrado en el mundo ilusionista que observa sin participar realmente en él.

Los problemas de la realidad, aunque considerados de manera muy diferente que en *Specchi*, también están presentes en la serie *“Oggetti in meno”* (Objetos de menos, 1965-1966), alusiva al ascetismo y a la higiene minimalistas. En estas obras claramente ambientales, Pistoletto reúne, a través de proyecciones de imágenes en el espacio, un conjunto heterogéneo de objetos del mundo cotidiano (*Lampada a mercurio, Pozzo, Quadro da pranzo, Sfera sotto illetto, Specchio, Letto, Semisfere decorative, Metro cubico di infinito, etc.*). *“Mis trabajos -comenta Pistoletto- no son construcciones o fabricaciones de nuevas ideas, ni mucho menos son objetos que me representan a mí, sino que “son”. Más bien son objetos a través de los cuales yo me libero de algo: son, pues, más liberaciones que construcciones*<sup>4</sup>. La serie *“Oggetti in meno”* *“afirma un proceso de trabajo radical que cada día ve nacer un nuevo objeto, en cuyo material los conceptos de forma e intención están en función de un sistema de percepción que se distingue del precedente de la misma manera que del siguiente. Conjugan el espacio virtual y el tiempo real del arte en una apertura conceptual de la obra”*.<sup>5</sup> *“Mi idea evolutiva es, a la vez, anti evolutiva, como caminar por una escalera automática que se mueve hacia atrás. A diferencia de los “cuadros espejos”, mis cosas de hoy en día no representan, sino que “son”. Cada trabajo es una palabra de un discurso que podría durar toda la vida y, al mismo tiempo, es un lenguaje que se acaba en sí mismo”*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. *“Le ultime parole famose”*. Turín: Tipolito Piana, 1967. (60 copias) reproducido en B’t nº 6. Milán, Dic. 1967.

<sup>2</sup> **ANDY WARHOL**. Pittsburg (1928-1987). Ilustrador profesional. Artista plástico y cineasta. Por su revolucionaria obra desempeñó un papel fundamental en el nacimiento y desarrollo del Pop Art.

<sup>3</sup> GUIDERI, REMO. *“Una parábola óptica sobre la obra de Pistoletto”*. Pistoletto. Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2000.

<sup>4</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. Memoria del catálogo de la exposición *“Oggetti in meno”*, Kunsthalle, Berna, 1989, y Pistoletto, Galleria Nazionale d’arte moderna, Roma, 1990.

<sup>5</sup> BOUISSET, MALTEN. *Art povera*, París, Éditions du Regard, 1994. La serie *Oggetti in meno*, *Art povera*.

<sup>6</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. Memoria del catálogo de la exposición *“Oggetti in meno”*.

MICHELANGELO PISTOLETTO: "*THE MIRROR OF JUDGEMENT*"

(*LABERINTO*: PERDIDOS EN EL ARTE) EN LA SERPENTINE GALLERY. LONDRES JULIO 2011



MICHELANGELO PISTOLETTO: "CUL DE CIEL"





MICHELANGELO PISTOLETTO: "*L'Etrusco*" 1968



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Espejos*". Uno de entre muchos. 1962-1978



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*División y Multiplicación del espejo*" 1978

MICHELANGELO PISTOLETTO: " *PEQUEÑO MONUMENTO*" 1968





MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Espejo*". ARCO. Madrid. 2012.



MICHELANGELO PISTOLETTO. "*Escultura de paseo*". 1966. Fotograma del film "*Buongiorno Michelangelo*" de Hugo Nespolo.



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Metro cúbico de infinito*". (Oggetti in meno). 1965.



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Venere degli stracci*". *Venus de los trapos*. 1967-1970,



MICHELANGELO PISTOLETTO. "*Estructura para hablar de pie*". 1965-2010

En este sentido, tiendo a considerar la duración de mi vida como un cuadro libre por todos lados. Cualquier objeto, a partir del momento en que ya está hecho, puede entrar en la inercia de una energía consumida sin arrastrarme a mí, dado el caso de que ya esté actuando en otra parte". "Cada vez escojo el material según una particular necesidad perceptiva. Para mí, todos los materiales son idóneos, no hay materiales más modernos o menos modernos. Un objeto complicadísimo en lo que se refiere a los materiales y a las ideas puede tener un sentido tan primario como un objeto sencillísimo que responda a una necesidad elemental, puesto que es considerado un mundo acabado en sí mismo a causa de su unidad total<sup>7</sup>". En otras obras como sus "*Venus de los trapos*", 1967 y "*Orquesta de trapos*", 1968, Pistoletto amontona objetos y materiales (ropa vieja, usada, de desecho) "intentando borrar irónicamente los límites entre belleza, armonía y suciedad"<sup>8</sup>. Sus variados intereses en el campo del arte y sus experiencias, en ocasiones cercanas al *happening* y a la acción escénica y teatral, "le llevaron a crear en 1967 su propio grupo teatral -Loa-, en el que el artista prolongó sus experiencias con espejos en espectáculos «integrales» (imagen, voz, literatura, música, luz, cuerpo, ritmo, presencia) deudores de las acciones del *Living Theatre*<sup>9</sup>".

A partir de 1962, Pistoletto "codifica la interacción entre imagen, espectador y reflejo. Introducirá este estímulo revolucionario de las agitaciones sociales de los años sesenta en la *azione povera* de las performances urbanas y combinará moldes de museo con baratijas y desechos cotidianos. Esta declaración antiestética generará en 1980 imponentes esculturas de poliuretano o mármol que fragmentan y corrompen el canon de la obra de Miguel Ángel<sup>10</sup>". Al principio, la nueva tendencia se manifiesta como transposición de la operación estética del área de la producción de objetos al área del espectáculo; un espectáculo, claro está, cuyo escenario es la realidad cotidiana del mundo. El hecho de que el instrumento escénico del que generalmente se sirve sea el espejo, demuestra su intención de involucrar al público ocasional en situaciones desconcertantes en las que el artista es espectador-actor y está presente con su imagen en el espejo. Michelangelo Pistoletto en "*El ser*" (1967) "trata de llevar el arte a los límites de la vida para comprobar el sistema entero en el que ambos se movían, ha sido la finalidad y el resultado de mis cuadros reflectantes. Después de esto no queda ya sino hacer la elección: o volver al sistema del desdoblamiento y de los conflictos con una monstruosa involución, o salir del sistema con una revolución: o llevar la vida al arte o llevar el arte a la vida, pero ya no de manera metafórica<sup>11</sup>". "Sobre una pared de mi estudio he escrito hace tiempo: "*Es necesario prepararse a ser*". Toda acción va en ese sentido. Nada es más contrario al ser que la tan bien amada ambigüedad en el arte. Poner dos cosas en relación para asistir a la representación de su conflicto es la ambigüedad del arte. La fascinación es primitiva; una civilización nueva no se puede organizar usando dos partes de la mente del hombre como dos pedernales. Ninguna chispa debe brotar de dos cosas y menos aún entre nosotros y nosotros mismos. Si nos quedamos suspendidos entre nosotros y nuestra representación, somos chispa y conflicto<sup>12</sup>".

<sup>7</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. "*Gli Oggetti in meno*" en Galería La Bertesca, Génova. Dic. 1966. En *Collage* nº 7, Palermo. Mayo, 1967.

<sup>8</sup> HOPPER, ROBERT. "*Los lugares del arte*". Pistoletto. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2000.

<sup>9</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. "*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*". Alianza Forma. Madrid, 2000.

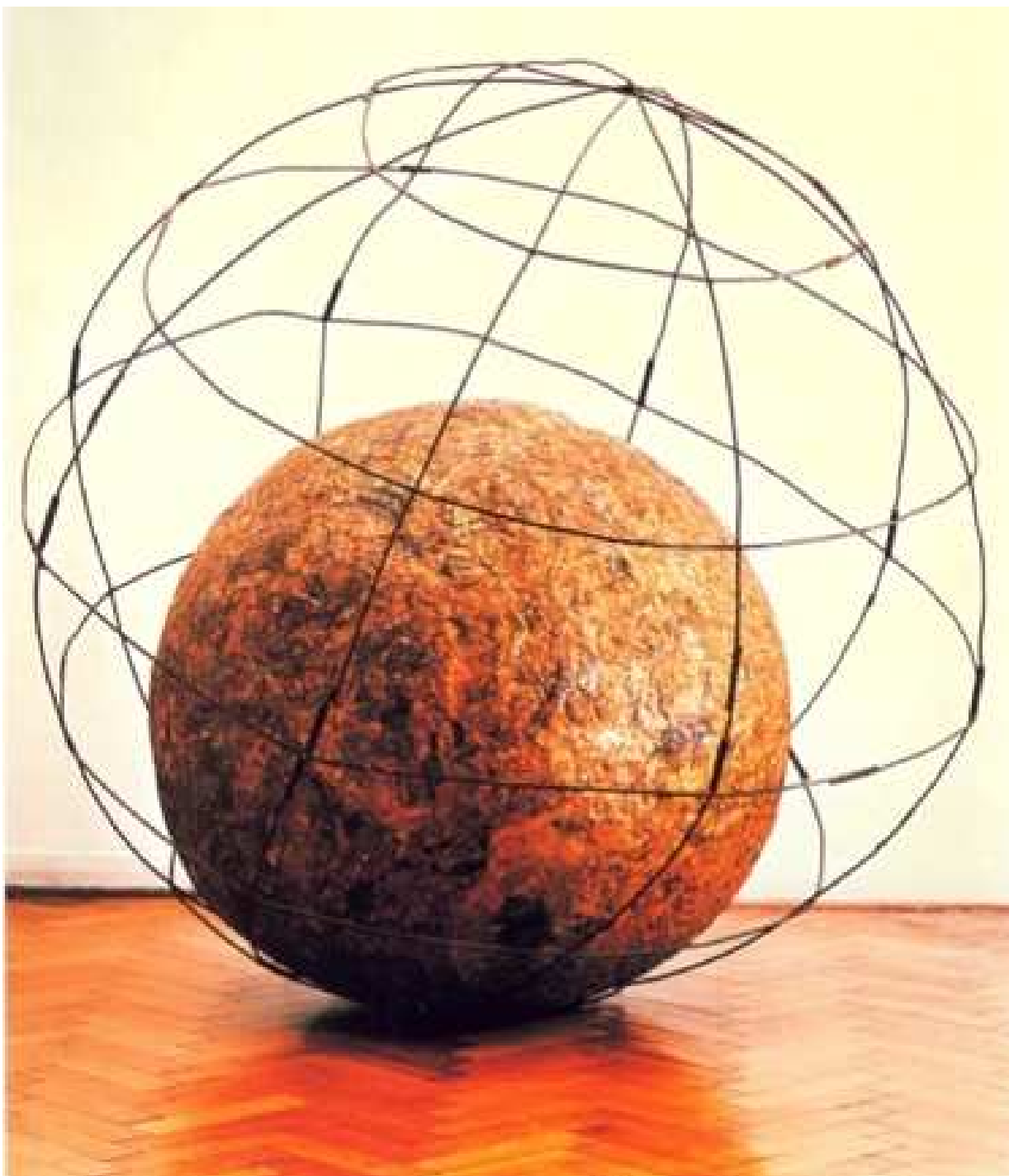
<sup>10</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. "*La phénoménologie du reflet*". Entrevista con Giovanni Lista. *Ligeia. Dossiers sur l'art*, nº 25-28, oct. 1998, junio 1999. Pág. 131.132.

<sup>11</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. "*El ser*". Las últimas palabras famosas. Turín, 1967. Publicadas en Michelangelo Pistoletto, MACBA, enero-marzo, 2000. Catálogo exposición. Pág. 94.

<sup>12</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. "*La especulación*". Las últimas palabras famosas. Turín, 1967. Catálogo citado exposición. Pág. 93.



MICHELANGELO PISTOLETTO: "GLOBO DEL MUNDOS "1966-1968.



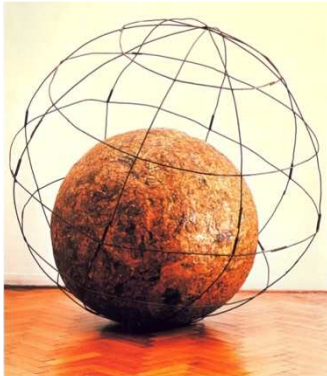


MICHELANGELO PISTOLETTO: "*METRO CÚBICO DE INFINITO*" (OBJETOS DE MENOS) 1965





MICHELANGELO PISTOLETTO. "*Los plexiglasses*". Galería Sperone. Turín, 1964



MICHELANGELO PISTOLETTO. "*Globo del mundo*" 1966-68



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Architettura dello specchio*", 1990.



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Rosa quemada*". 1965



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Objetos de menos*" 1966

El error ha sido atribuir una doble capacidad al intelecto. El intelecto pone las preguntas, pero no da las contestaciones; en cambio se ha intentado siempre dar las contestaciones con el mismo intelecto, como si en medio del día se pudiera, de repente, crear la noche y viceversa. El día y la noche se suceden, pero son dos cosas distintas, de diferente naturaleza. Se ha creído que la vida y la muerte fueran una cosa sola, con dos posibilidades y que el intelecto fuera una cosa sola con dos posibilidades. El intelecto es una cosa sola, pero con una sola posibilidad; si él hace preguntas, es necesario dar un salto de lado y usar otro mecanismo para las respuestas. El intelecto está frustrado porque ha tenido que intentar responder a una doble tarea fracasando continuamente, y los otros mecanismos se han atrofiado". *"En mi nuevo trabajo todo producto nace de un estímulo inmediato del intelecto, pero éste no tiene ningún carácter de definición, justificación o respuesta; no me representa. El trabajo o la acción sucesiva son el producto del estímulo intelectual o perceptivo contingente y aislado en el momento sucesivo"*.<sup>13</sup> En una entrevista de Michelangelo Pistoletto, se recoge una serie de pensamientos sobre el concepto de actualidad: *"El problema de la actualidad no tiene ya ningún sentido en las formas; ya no se trata de cambiar las formas dejando intacto el sistema, sino de llevar las formas intactas fuera del sistema. Para hacer esto se debe ser absolutamente libre y considerar la actualidad de las formas quiere decir no considerar las formas del pasado y, no poseyendo las formas del futuro, la libertad en el sistema consiste en poder hacer una sola cosa. Para mí no hay formas más o menos actuales, todas las formas son disponibles, todos los materiales, todas las ideas y todos los medios. El camino de los pasos laterales lleva fuera del sistema; ya no hay una meta a la cual llegar el primero es un mérito, y llegar el último es censurable; la carrera desenfrenada hacia este punto abstracto se convierte en un sistema de batalla entre los individuos y las masas. Procediendo de costado, la carrera entre los individuos se hace paralela porque cada individuo procede individualmente, sin proyectarse fuera de sí ni en puntos abstractos, ni sobre los demás. En este camino no hay mejores y peores porque cada uno es lo que es y hace lo que hace; nadie necesita fingir para mostrarse mejor y se hace facilísimo comunicar sin estructuras de lenguaje porque es fácil entender de cada uno quién es y cómo es"*.<sup>14</sup>

Michelangelo " se decantó por efectuar acciones como la que se titulaba genéricamente *"El Zoo"*<sup>15</sup>, dentro de la cual se daba la máxima importancia al ser humano. En *"El hombre amaestrado"* efectuaba una serie de actividades, sentado en plena calle, frente a un montón de trapos y prendas de vestir. Más tarde, evolucionó hacia la creación de instalaciones, entre las que destacan, por la fama adquirida, las de los espejos. La disposición de los mismos en ambientes distintos crea efectos ilusorios espaciales de gran riqueza, pese a la pobreza de medios. Según él, *"es la perspectiva la barrera que hace falta superar"*.<sup>16</sup> Prepara sus *"Objetos de menos"* en los que se aprecia muy bien la huida de la imagen, del icono, para entrar en contacto con la fisicidad. Los llama cuerpos y es en este sentido como podemos entender la necesidad de los artistas de entrar en contacto con una realidad que no conecta con esa realidad de segunda mano de la que tan bien da cuenta el pop, una realidad sin espesor, sino la realidad de la fisicidad, la referencia a un mundo que se puede tocar, revolver, manipular directamente y devolverlo formalizado a la apariencia estética que construye la obra. En 1966 creó sus *"Pistoletto objetos de menos"*, en Turín, en su estudio, una serie de piezas escultóricas que investigaron cómo los objetos se transforman en obras de arte a través de las ideas que expresan. Este fue un acto de independencia contra el sistema del arte imperante, los objetos menos no eran representativos de lucha contra los productos contruidos con materiales "pobres". Como el artista declaró en ese momento: *"Se trata de objetos a través de los que me libre de algo -y no las construcciones, sino liberaciones [...] no ventajas"*.<sup>17</sup>

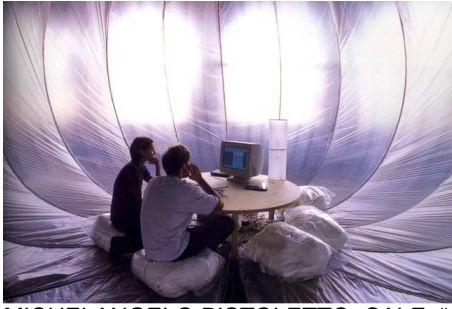
<sup>13</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"El ser". Las últimas palabras famosas*. Turín, 1967. Publicadas en Michelangelo Pistoletto, MACBA, enero-marzo, 2000. Catálogo exposición. Pág. 95.

<sup>14</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Lo Zoo". Letrera a Marcello*, dic. 1968, en "Arte Povera + Azione Povera", Amalfi, Azioni, Materiali, Galerie im Taxipalais Innsbruck, 1999.

<sup>15</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Lo Zoo". Letrera a Marcello*, dic. 1968, en "Arte Povera + Azione Povera", Amalfi, Azioni, Materiali, Galerie im Taxipalais Innsbruck, 1999.

<sup>16</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Dentro. Dentro del espejo"* MACBA. Museo D'Art Contemporani de Barcelona.

<sup>17</sup> TARANTINO, MICHAEL. *"Más difícil que soñar: un diálogo imaginario con Michelangelo Pistoletto"*. En Michelangelo Pistoletto, MACBA, enero-marzo, 2000. Catálogo exposición. Pág. 7-11.



MICHELANGELO PISTOLETTO. CALE: "La gota". Instalación.



MICHELANGELO PISTOLETTO. "Oggetti in Meno. Pozo de cartón y espejo  
MICHELANGELO PISTOLETTO: "Laberinto" en la Serpentine Gallery.



MICHELANGELO PISTOLETTO. "Signo arte". Instalación en el Museo de Arte. Peter Zumthor. Bregenz. 1976-1999



PETER ZUMTHOR: "Serpentine Gallery Pavilion". Hortus conclusus. 2011

A finales de los sesenta, estableció Pistoletto, *"El Zoológico"*, un taller dirigido a artistas, cineastas, intelectuales, poetas y el público que se centraba en la colaboración y el rendimiento. Los proyectos en los que trabajó con el zoológico se entrelazan con la práctica de estudio individual, con tanto de forma material la combinación, el espacio pictórico y el gesto teatral. Para su exposición en la Serpentine Gallery, el artista creará una nueva instalación de ubicación específica que a menudo retorna: el laberinto. Exposición de Pistoletto la voluntad de atraer a los visitantes a las galerías, llevándolos a través de un sinuoso laberinto de instalaciones ocultas y esculturas. En respuesta a la arquitectura de las galerías y el uso de una economía de materiales, la exposición manipula las percepciones de los visitantes del espacio. En 1998, el artista creó Cittadellarte: Fondazione Pistoletto, un centro para el estudio y la promoción de la creatividad de todo tipo. Este enfoque interdisciplinario es una parte intrínseca de su objetivo de unir a las diversas corrientes de la civilización humana a través del arte. Recibió el León de Oro por su trayectoria artística en la Bienal de Venecia en 2003.

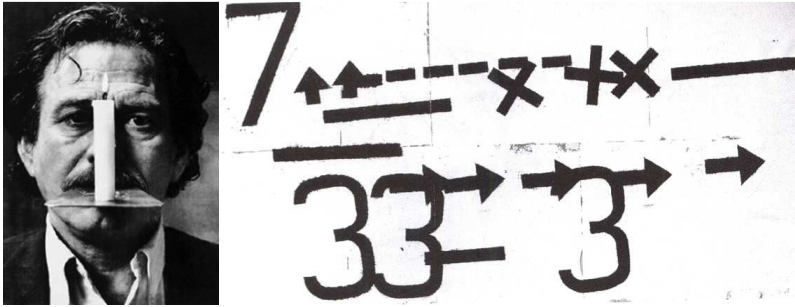
La Serpentine Gallery presenta el Pavilion 2011 diseñada por el suizo Peter Zumthor, en la serie anual de la Galería, el primer programa del mundo y más ambicioso de su tipo de arquitectura. Es el arquitecto del edificio e incluye un jardín creado especialmente por el influyente diseñador holandés Piet Ludolf. El concepto para el Pabellón de este año es el *hortus conclusus*, una sala de contemplación, un jardín dentro de un jardín. Uno entra en el edificio desde el césped y se inicia la transición al jardín central, un lugar abstraído del mundo de ruido y el tráfico y los olores de Londres - un espacio interior en el que sentarse, caminar, observar las flores. Con este pabellón, al igual que las estructuras anteriores, como los baños termales en Vals o la Capilla Bruder Klaus, Zumthor ha hecho hincapié en los aspectos sensoriales y espirituales de la experiencia arquitectónica, a partir de la composición precisa y sencilla, y la "presencia de los materiales" -todo son interpretaciones povera- para el manejo de la escala y el efecto de la luz. El corazón de la intervención de Peter Zumthor es una selección de los materiales utilizados para crear espacios contemplativos que, como en el *arte povera*, evocan la dimensión espiritual de nuestro entorno físico. Como siempre, el objetivo estético del arquitecto es personalizar el edificio, precisamente como un cuerpo físico y un objeto de la experiencia emocional. *"Un jardín es el paisaje más íntimo que yo conozco". "Se encuentra cerca de nosotros. Hay que cultivar las plantas, requiere cuidado y protección. Y lo mismo los que lo rodean, lo defendemos y le damos refugio. El jardín se convierte en un lugar. Un recinto cerrado con jardines me fascina. Un precursor de esta fascinación es el amor por las huertas cercadas en las granjas de los Alpes, donde las esposas de los agricultores plantan a menudo también las flores. La imagen de estos pequeños rectángulos recortados de vastas praderas alpinas, la valla para guardar a los animales. Los hortus conclusus, están todos cercados y abiertos al cielo. Cada vez que imaginamos un jardín en un entorno arquitectónico, se convierte en un lugar mágico".*<sup>18</sup>

*"En la formación del concepto de contemporaneidad, el pensamiento se transforma en receptáculo de toda distancia, de todo alejamiento. El espíritu, tal como la superficie del "cuadro-espejante", abarca en el mínimo lapso de tiempo presente la duración de todo recorrido temporal posible. De esta forma la caja mental reproduce conscientemente el vacío total donde residen todas las cosas. Es el cielo negro que contiene las estrellas del firmamento. Actualmente constatamos en la práctica el modo como la aceleración de la velocidad acorta los espacios. Las dimensiones múltiples y multidireccionales del tiempo nos aproximan a la visión global, que incluye el límite de la materia. Incluso a través del reflejo del espejo, como de la luz, no podemos pensar en que superaremos, en la longitud del recorrido, el índice de lentitud contenido en la consistencia de las cosas. Solamente la ausencia, es decir, el vacío total, se encuentra contemporáneamente en dos lugares, o sea, en todas partes. En el sí de la nada se producen todas las cosas existentes y se crean la aceleración y la aminoración del tiempo que forman los espacios. De la misma manera, la superficie desnuda del espejo acoge todas las presencias posibles y las revela en sus implicaciones fenomenológicas".*<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> HERZOG, JACQUES, DE MEURON, PIER. "El premio Pritzker de Arquitectura. En memoria del Proyecto".

<sup>19</sup> PISTOLETTO, MICHELANGELO. "Yo. Artista contemporáneo". Un artista in meno. Florencia: Hopeful Monster, 1989.

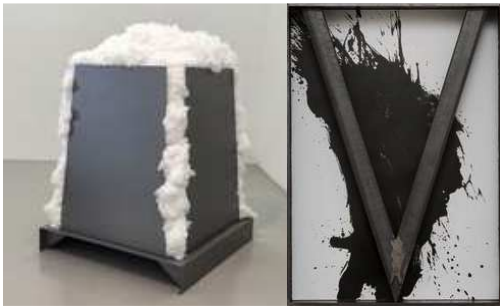




JANNIS KOUNELLIS: Serigrafía y Sin título, 1959-60



JANNIS KOUNELLIS: *"Margarita de fuego"*, 1967.



JANNIS KOUNELLIS. Sin título, 1967



JANNIS KOUNELLIS. Instalaciones con sacos de carbón y chapa de acero



JANNIS KOUNELLIS

Si Mario Merz se sirve sobre todo de la metáfora para acercarse a la naturaleza, el griego nacionalizado italiano Jannis Kounellis (El Pireo, 1936- Roma, 2017) intenta apoderarse, sin intermediación, de la propia vida. Tras afincarse en Roma en 1956, realiza sus primeras obras influenciadas por Lucio Fontana, Piero Manzoni y Alberto Burri. En 1967 abandona su pintura de números, flechas y letras sobre telas o maderas, y en su trabajo aumenta el uso de materiales pobres tanto inorgánicos como orgánicos: metales: plomo, oro, acero, piedras, carbón, lana, algodón, granos de café y de arroz, mechones y trenzas de cabello, etc., elementos portadores, según el artista, de una carga histórica y mitológica. Pero más que en el uso de materiales pobres, la relevancia de Jannis Kounellis reside en su afán de hacer presente en el proceso de creación artística la naturaleza viva y fenómenos como el fuego. Ese dar valor a la energía vital sobre el arte “muerto” se evidencia ya en su *“Margarita de fuego”*, (1967) en la que proyecta desde el corazón de una margarita metálica una vibrante llama de fuego producida por la combustión de gas propano. A partir de esta experiencia, la utilización del fuego y de las llamas será frecuente en su trabajo, de lo que dan razón acciones como el perímetro de fuego y la escritura de su nombre en letras de fuego y otro tipo de obras de mayor densidad conceptual porque, siguiendo las reflexiones de Gaston Bachelard, que afirma que *“todo lo que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia con rapidez se explica por el fuego”*.<sup>1</sup>

En 1969, da un paso adelante en esa presencia de lo vivo en el arte e inspirándose en la escenografía con sacos de carbón y jaulas de pájaro que unos meses antes había realizado, expone en la galería romana L'Attico, *“Sin título. Doce caballos vivos”*. En un espacio que pertenece al dominio de mostrar el “hacer” y no al del “vivir” la realidad, Kounellis, con un gesto tan político como artístico, genera tensión y rompe la comunicación habitual entre el arte y el espectador, en un intento por llevar al extremo la unión entre vida y arte. Pero no lo hace tan sólo con sentido del presente, sino recuperando una cierta iconografía de la historia del arte que abarca desde los caballos de bronce de San Marcos de Venecia, hasta los pintados por Caravaggio en la “Vocación de San Pablo”, de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma. A partir de 1969 Kounellis abandona en parte esta experiencia de “naturaleza viva” e inicia un nuevo tipo de trabajo dialogante con la historia y sobre todo con las civilizaciones “mudas” del pasado. De ello son buena muestra sus muros de piedra, tanto los concebidos en función de la arquitectura -en un principio sus muros de piedra mal escuadrada obstruían puertas y ventanas- como los levantados independientemente de cualquier referencia (*Metamorfosis*, 1975 -1984), muros que plantean constantes alusiones al presente y al pasado, así como al trabajo artístico anónimo, en un territorio creativo plagado de contrastes y aparentes contradicciones. Se orienta de manera más vehemente hacia la “herencia clásica, bizantina y renacentista. Este artista trató el tema de los orígenes de la cultura y los procesos históricos de alienación en una civilización de masas<sup>2</sup>”. Con metáforas de fuego, humo, cristal, carbón, gravilla, placas de acero y fragmentos de yeso de estatuas antiguas, Kounellis presenta un *“teatro emblemático sutilmente calculado y preciso entre el recuerdo y la presencia, que niega la progresión lineal de la modernidad clásica, un retablo de fuertes presencias evocativas que no se solidificarían hasta los años noventa”*.<sup>3</sup>

Para Jannis Kounellis, necesitamos alcanzar hoy la unidad entre la vida y nuestra actividad artística y nos muestra esta unidad a través de la transformación de la galería de arte en un lugar donde la vida real y la ficción se funden.

<sup>1</sup> BACHELARD, GASTON. *Psicoanálisis del fuego*, (1938). Alianza editorial, 1966.

<sup>2</sup> RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. “Arte del siglo XX”. Volumen II. Arte Povera: un alfabeto de materiales. Taschen GmbH. Edición de Ingo F. Walther. Colonia, 1999.

<sup>3</sup> JACOB, MARY JANE. “Kounellis”. Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. 1990.



JANNIS KOUNELLIS: *"Sin título. Doce caballos vivos"* .196



JANNIS KOUNELLIS. Sin título, 1967





JANNIS KOUNELLIS. Arte Povera Forever



JANNIS KOUNELLIS: "Piedras en la puerta de entrada". 1969 –



JANNIS KOUNELLIS. Fardos de periódicos



JANNIS KOUNELLIS: "All or nothing, at all". 2013 (acero, carbón, piedras y máquinas de coser) y detalle.



JANNIS KOUNELLIS: "Sin título".

El *arte povera* viene reflejado en un conjunto de obras realizadas a mediados de los años sesenta por Mario Merz (1925-2003), Jannis Kounellis (1936-2017) y Pino Pascali (1935-1968), que incluso antes de la acuñación oficial del término crearon un “peculiar tipo de ensamblaje, el cual no dependía ni de la tecnología ni del paradigma del *readymade* o del *objet trouvé*”<sup>4</sup>. En su lugar, produjeron estructuras capaces de interrelacionar con fluidez esas estrategias, corrompiendo el elemento tecnológico con la obsolescencia e invistiendo el aspecto artesanal con un renovado sentido de purificación. En esa misma época, Kounellis experimentó con fuego, y hacía que surgieran llamas de paneles metálicos horadados. En cualquier caso, la obra de Kounellis siempre es impactante, a veces incluso agresiva o brutal. En ella, los elementos que la constituyen se presentan al natural, sin modificaciones, y eso les confiere un carácter, dentro de su descontextualización, marcadamente directo y que tiene el poder de afectaren la medida en que escenificaba el mundo de lo natural en un marco institucional, articulaba la estética de *arte povera*, produciendo el impacto de la reaparición de la naturaleza en los espacios dedicados a la cultura. Mostrando doce caballos de tiro en la galería durante el transcurso de la exposición, se oponía enfáticamente a cualquier asunción sobre el objeto escultórico que pretendiera limitarlo a una forma individual, a un objeto tecnológicamente manufacturado o a una estructura discursiva. El énfasis de “Doce caballos” en una mitología de la especificidad local como es la recurrente vinculación italiana con una economía rural y preindustrial, su insistencia en lo natural, lo no formado, lo no discursivo e incluso lo pre lingüístico, puede compararse con las obras de mediados de los años sesenta, donde las convenciones teatrales, narrativas y representacionales también se reintroducen en la producción pictórica o escultórica. De nuevo, esto entra en contradicción con la perspectiva fenomenológica o moderna que habían gobernado la producción americana a lo largo de la década. Sin embargo, como sugieren las obras de Kounellis y Pascali, *“la supuesta pureza del medio artístico o la categoría o género estético no son sino híbridos, y ese desvelamiento del híbrido es uno de los principios esenciales de la estética del Arte Povera”*<sup>5</sup>.

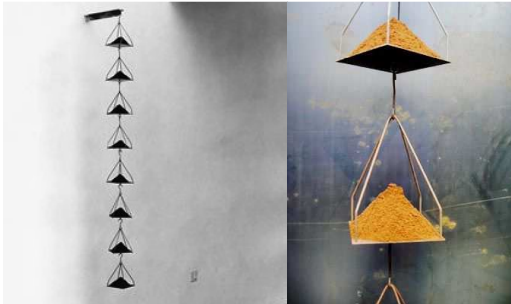
Jannis Kounellis comienza en 1963 a agregar objetos a sus obras, animales vivos, fuego, tela. Cambió los marcos de los cuadros por marcos de ventanas y puertas. Aunque empleó materiales absolutamente insólitos -carbón, algodón, materiales de desecho procedente de derribos, sacos llenos de cereales o de café, fuego, etc.-, así como animales vivos o fragmentos de animales muertos, e incluso gas, sus actividades han de entenderse siempre como las ejecuciones de un artista pintor. Partía de la tradición bizantina y utilizó, muy a menudo, el pan de oro, que posee la capacidad de concentrar la energía, a la vez que se convierte en un poderoso elemento de irradiación lumínica. Entra en contacto con la crítica radical a la cultura y al informalismo. Para él la pintura no es más que un engaño porque esconde las fracturas reales de lo social. La pintura sólo es posible en una sociedad en la que un Individuo puede comunicar su vocación libremente al resto. Abandona la pintura y escoge un arte lo más variado posible, evitando que se convierta en objeto de consumo. Su obra no pretende comunicar nada directamente. Sus obras son efímeras porque conectan con un momento concreto los “*povera*” son los primeros en crear ambientes e instalaciones. Kounellis convierte la galería en una cuadra con diferentes clases de caballos, criticando el valor trascendental, político y monumental del arte. Alude a las estatuas ecuestres criticando su aspecto monumental. Apela a una comunicación con lo trascendente. El arte era un rito que puede evocar un nuevo modo de vida, pero es en esta época que sus obras más famosas y representativas se dan a conocer. Mario Merz y Jannis Kounellis se consideran los artistas paradigmáticos de un movimiento que no conoció ningún tipo de paradigma. A mediados de los años sesenta, Merz, quien previamente había sido pintor, desvió su atención hacia materiales como la tierra, los palos, el vidrio y los tubos de neón. El poder simbólico de estos materiales es tan comprensible como sorprendente, tanto por sus orígenes como por su crecimiento, transparencia y energía moderna.

<sup>4</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

<sup>5</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.



JANNIS KOUNELLIS. Retrospective at Triennale di Milano. Arte Povera 1967-2011



JANNIS KOUNELLIS. Café en escalas.1969



JANNIS KOUNELLIS



JANNIS KOUNELLIS, Instalación." Sin título" (saco con Z), 2001



KOUNELLIS: "Tragedia civil" 1975

JANNIS

Toda la obra de Kounellis viene impulsada por el viento de la historia, un viento que no coincide con el del progreso. Por ello la presencia del oro, la purpurina en los labios del artista o en los zapatos de su hijo nos habla de Verrocchio, que era orfebre, y al mismo tiempo de todo el espacio medieval “sobrenatural” bizantino que había expulsado el azul, color natural, espacio del hombre. El oro hace presente en nuestra memoria colectiva el espacio de Dios, un lugar opaco, anti-ilusionista, impenetrable, el lugar de una mirada que constituía cuanto se presentaba ante él. En “*Tragedia civil*” (1975), un perchero con un abrigo y un sombrero permanece ante un muro recubierto de láminas doradas que aísla más, si cabe, esa presencia del hombre ausente, el propietario del sombrero y del abrigo. Kounellis empleó materiales absolutamente insólitos -carbón, algodón, materiales de desecho procedente de derribos, sacos llenos de cereales o de café, fuego, etc., así como animales vivos o fragmentos de animales muertos, e incluso gas, sus actividades han de entenderse siempre como las ejecuciones de un artista pintor. Partía de la tradición bizantina y utilizó, muy a menudo, el pan de oro, que posee la capacidad de concentrar la energía, a la vez que se convierte en un poderoso elemento de irradiación lumínica. En una pieza que efectuó en el año 1967, empleó una plancha de acero esmaltada en la que insertó una percha para colocar un loro vivo que estaba atado con una cadena. Le interesaba mostrar el efecto plástico del animal con su plumaje coloreado sobre el fondo liso y brillante. En realidad, se trataba de un efecto similar al que pudiera provocar una obra pictórica. En esa misma época, Kounellis experimentó con fuego, y hacía que surgieran llamas de paneles metálicos horadados. En cualquier caso, la obra de Kounellis siempre es impactante, a veces incluso agresiva o brutal. En ella, los elementos que la constituyen se presentan al natural, sin modificaciones, y eso les confiere un carácter, dentro de su descontextualización, marcadamente directo y que tiene el poder de afectar.

Jannis Kounellis ha sido un artista múltiple, legendario. La síntesis formal alcanzada en cada obra nueva es el signo individualizado de una cosmovisión sensible que se abre a la comunicación. En 2003 muestra en la Galería Carles Taché de Barcelona, un laberinto de planchas de acero y carbón, donde esconde montones de sacos que guardan carbón y cristales, atados con cables de hierro, aprisionados entre metales y ropas abandonadas. Una escenografía que olía a muerte y tragedia —un más allá del laberinto—, donde la materialidad se impone con su contundente presencia. Pone una mueca de horror, de dolor, pero al mismo tiempo, produce un placer obtenido mediante el disfrute de los objetos elaborados por el artista con quien empáticamente se siente vinculado. Es considerado el mayor representante del *arte povera*. “Cada proyecto es diferente. Me gusta la diversidad y jugar desde diferentes perspectivas. Me interesa que mi obra sea gestual, aunque hay una repetición que me parece liberadora, pues tiene un fundamento metafórico, como una letanía sacra que siempre estará presente”. Ha sugerido en muchos momentos de su trayectoria, que el oficio de pintor es la visión. La pintura quedará apenas en mera técnica, mientras la visión —la obra de arte— será el resultado más acabado de la imaginación. Quizá no precisemos de abstracciones tan extremas. La visión se traduce en realidad sensible mediante un equilibrio de formas o estructuras formales o lenguajes codificados. Sin duda, Kounellis es un artista total.

JANNIS KOUNELLIS: "Sin título".





JANNIS KOUNELLIS, Instalación." Sin título





JANNIS KOUNELLIS. "Sin título". 1967 (presentada en la Galleria L'Attico de Roma).



JANNIS KOUNELLIS: "Gas". 1971. Instalación



JANNIS KOUNELLIS. Instalación



JANNIS KOUNELLIS: "Instalación"  
JANNIS KOUNELLIS: "Sin título" 2010

JANNIS KOUNELLIS: "Tragedia civil" 1975



JANNIS KOUNELLIS. Instalación



JANNIS KOUNELLIS: "Gas". 1971. Instalación







LUCIANO FABRO *"Tendré ante mí un lugar de limpia nieve más tan ligero como el paisaje de un tapiz"*.



LUCIANO FABRO: *"Tres modos de organizar las hojas"* 1968.



LUCIANO FABRO: *"Corona de plomo"*.



LUCIANO FABRO: *"in cubbo"*, 1970.



LUCIANO FABRO: *"Espirado"*.io rappresento l'ingombro dell'oggetto..1968-1973

Más en la tradición del desarrollo histórico del arte italiano, sobre todo del renacentista, que sus compañeros de grupo, Luciano Fabro (Turín, 1936- Milán, 2007) considera que el *arte povera* debe ser entendido como “*manifestación de la pobreza y de la sencillez franciscana. Y es esta concepción la que hace que sus obras se interesen tanto por el espacio físico y visual como por el íntimo y personal fruto de la exploración del cuerpo, exploración que, como la del Renacimiento, le da su auténtica medida*”.<sup>1</sup> Como la mayoría de los artistas *povera*, trabaja con materiales dúctiles (cobre, latón, plomo, aluminio), resistentes (acero, hierro, bronce, madera), y también otros más delicados, como telas y pieles de animales, en los que busca tanto sus cualidades plásticas, especialmente las cromáticas, como las simbólicas: “*el plomo -dice- es una materia propia de la melancolía de Saturno, símbolo del tiempo: es un material sin color*”.<sup>2</sup> Partiendo de obras inmersas en la poética escultórica de los primeros años sesenta e influenciado por Lucio Fontana, cuya presencia en el trabajo de Luciano Fabro, se manifiesta aun en épocas tardías, como ocurre en *Habitat 1962* en la que muestra un movimiento binario de relaciones entre el cuerpo y el espacio.

En la segunda mitad de la década, Luciano Fabro inicia sus investigaciones en el campo de la comunicación visual y la transmisión energética, de individuo a individuo. Fruto de ello es su obra “*In un cubo*” de 1966, en la que su propio cuerpo y su experiencia personal se convierten en material artístico en una buscada confrontación entre la corporeidad y el espacio. Construyó un cubo antropométrico con cinco caras materializadas a través de tela diáfana que dejaba pasar la luz pero no transparentaba, y la sexta practicable para que el artista pudiera penetrar en él. Entendió, pues, el cubo como un espacio artístico metamorfoseado en espacio privado del artista, que podía colocarse de pie o situarse a la manera del hombre de Leonardo da Vinci, pero también como espacio del contemplador al que invitaba a penetrar en la forma geométrica simple: “*La obra no es verdaderamente completa hasta el momento en que alguien la habita*”-escribió Fabro muy dado a teorizar sobre sus obras y sobre la creación artística en general- de esta manera, el artista o el espectador pasan a formar parte del objeto, articulación indispensable que lo justifica como objeto de experiencia estética.

En otras obras de este momento, la geografía corporal presente en “*In Cubo*” deja paso a la geografía física y a la política como ocurre en sus series sobre Italia (*L' Italia d'oro*, *L' Italia di cristallo*, etc., de 1968-1971), en las que a través de la materialización de la silueta de Italia, de la «bota», en soportes diversos: metal, vidrio, cuero, etc. alude críticamente a la historia y a la cultura de su país con claras alusiones políticas y sociales. Con todo, las referencias a los cuerpos, sean los de los animales reflejados en sus “*Piedi*” de mármol, bronce o cristal que se extienden en patas de seda, sean los humanos y, en particular el del artista, continúan estando presentes en su trabajo. En “*Espirado*”, 1968-1975, el cuerpo del artista -una fotografía de Luciano Fabro tendido y envuelto en una sábana- es “aspirado” de los pies hasta el pecho por la materia, mármol, mientras que del pecho a la cabeza es “expirado”, rechazado, por la propia materia marmórea; el cuerpo de Fabro aparece, pues, a medias prisionero de la materia, a medias liberado de ella. En etapas posteriores, vuelve al cuerpo en tanto que referencia personal y como “*medio de encontrarse a sí mismo, pero también como vehículo de hallar al otro, al “tú” y, posteriormente, incluso el todo, el infinito*”,<sup>3</sup> aunque en este caso suele utilizar signos matemáticos y materiales como el hierro y el mármol para aludir a él: “*Infinito*” (1989).

Ejemplo de lo primero es: “*Yo*” (1978), obra en bronce dorado con el peso exacto de Fabro, en la que éste, en una especie de “*regressus ad uterum*”, se representa en posición fetal en una fuente romana, cuya agua no es otra cosa que el líquido amniótico. Critica el carácter idealizado de una Italia no real. Sus obras tienen los pies en la tierra “pezuñas de dinosaurios”. Su obra tiene una dimensión estática muy fuerte. Hay una reivindicación de lo sensual y de lo “bonito” aunque sea fácil.

<sup>1</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>2</sup> FABRO, LUCIANO. Museum Boymans-van-Beuningen. Rotterdam, 1981.

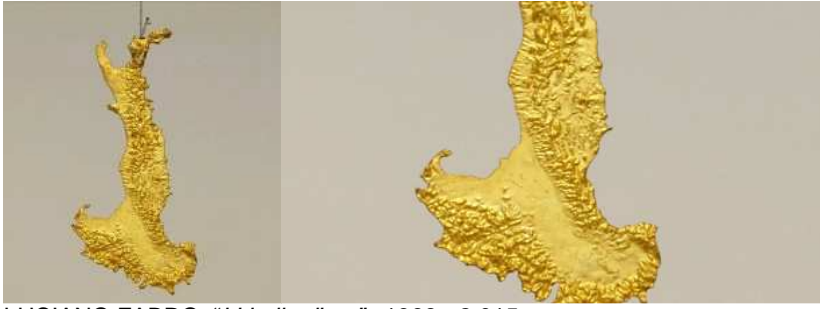
<sup>3</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*”. Alianza Forma. Madrid, 2000.



LUCIANO FABRO *"Buco"* 1963-1965.







LUCIANO FABRO: "L' Italia d'oro", 1968 - 2.015



LUCIANO FABRO: "Piede" 1968-2000



LUCIANO FABRO: "Io" 1978. "Infinito" 1989



LUCIANO FABRO: "Círculo y rectángulo" 1964. "Impronta" 1962-1964



LUCIANO FABRO "Buco" 1963-1965. "Medio espejo, medio transparente" 1965.

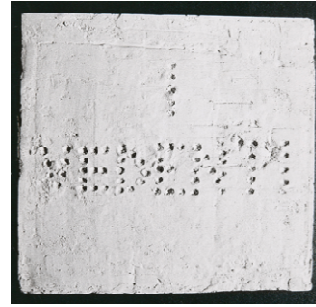
Luciano Fabro, a quien Celant llama amistosamente *Homo Fabro*, empezó, hacia 1963, a realizar obras con vidrio en las que destacaba el carácter de la transparencia del material y el fenómeno del reflejo. A partir de la lectura y de la profundización de la obra filosófica de Wittgenstein<sup>4</sup>, Fabro se introdujo en la experimentación con diversos elementos extraídos del entorno real. Es un artista que otorgó gran importancia a los materiales, investigando las posibilidades de conjugación de los más diversos. Entre los materiales de carácter resistente que utilizó para sus ejecuciones destacan el acero, el hierro, el bronce o la madera; de tipo dúctil son el cobre, el latón, el plomo o el aluminio; a veces empleó también telas o trozos de piel de animales, y plantas. En “*Edera*” (1969) dispuso, sobre una plancha de vidrio enmarcada en plomo, hiedra, distribuida bastante ordenadamente por toda la superficie. En ésta, como en otras obras suyas posteriores, Fabro otorga un valor primordial a los contrastes de color.

---

<sup>4</sup> **LUDWIG WITTGENSTEIN.** Viena (1889-1951). Filósofo matemático, lingüista y lógico. Se nacionalizó británico. Publicó un solo libro “Tratado lógico-filosófico”. Discípulo de Bertrand Russell en Cambrigde.



ALIGHIERO BOETTI: "Gemelos" 1968. Manifiesto 1967



ALIGHIERO BOETTI: "El vidente" 1967



ALIGHIERO BOETTI "Catasta" y "Colonna" 1967

ALIGHIERO BOETTI: "Reino musical".1979



ALIGHIERO BOETTI en su estudio. Turín.1967

ALIGHIERO BOETTI: "Ordine e disordine", 1971-1973



ALIGHIERO BOETTI: "La lista de los mil ríos más grandes del mundo". 1970

ALIGHIERO BOETTI. "Mappa del mundo (tejido a mano)"MAXXI 1971-1973



Vinculado en sus inicios al *Arte Povera*, movimiento del que se desmarcaría, Alighiero Boetti (1940 - 1994) fue un artista prolífico e inclasificable que trató de alejarse de cualquier forma de ensimismamiento autoral, explorando a lo largo de su carrera diferentes modos y grados de actividad colaborativa. Su obra puede enmarcarse dentro de otra relacional y en ella desempeñan un papel clave nociones como multiplicidad, dualidad o desdoblamiento (no en vano, a partir de 1972 decide firmar sus proyectos como Alighiero e Boetti) y se busca un equilibrio entre lo intelectual y lo sensible, entre orden y desorden, entre individualidad y colectividad. Fundiendo rigor conceptual, vocación experimental y sentido lúdico, Boetti deja siempre que el azar y la casualidad interfieran en su trabajo. Un trabajo con una fuerte carga poética e icónica en el que se recurre a una gran variedad de técnicas y herramientas -desde el dibujo o la pintura al mail art o la producción de objetos artesanales- y donde se concibe al espectador como un cómplice, como un compañero de juego. Su incesante búsqueda de un diálogo con el otro y su cuestionamiento de la visión del creador como demiurgo le llevaron a interesarse por tradiciones culturales no occidentales y a experimentar diferentes formas de cooperación que, en muchos casos, propiciaron que el desarrollo de sus trabajos escapara de su control. En *estrategia de juego*, hay una selección de los bordados y tapices que hizo en colaboración con artesanos de Afganistán y Pakistán, como *Mappa* (1971-1994), un conjunto de bordados que reproducen mapamundis con los colores de la bandera de cada país; u *Ordine e disordine* (1973), tapices elaborados con cuadrículas de letras de diferentes colores y tamaños. En éstas y otras obras, Boetti concibe la idea y decide las formas o elementos con los que se va a trabajar, pero deja en manos de otras personas su realización material y también ciertas decisiones claves para su composición final. Como sus pares europeos o americanos comprometidos con el Arte Conceptual, Alighiero Boetti (Turín, 1940-1994) experimentó con la “cuantificación de fenómenos aparentemente incuantificables, lindantes con lo infinito<sup>1</sup>”. Una obra típica de este interés del arte conceptual por la cuantificación de lo trascendental es la “*Clasificación de los mil ríos más largos del mundo*”, proyecto bibliográfico que realizó en 1970.

La misma aspiración a una trascendencia simultánea de los límites tradicionales de los géneros, de las técnicas, de las identidades, de los estados nacionales, de las fronteras políticas se da en un proyecto todavía más sorprendente, la serie titulada “*Mapas del mundo*”. Iniciada en 1971, ésta articula el reconocimiento de Boetti de que los elementos tradicionales del lenguaje artístico -los colores y los signos- sólo resultan creíbles hoy en día cuando se anclan en un sistema de comunicación social funcional y preexistente, en lugar de en una subjetividad artística supuestamente creativa o mítica. Sin embargo, Boetti contrarresta este rechazo de todas las formas tradicionales de producción artística y su énfasis concomitante en el anonimato artístico, rasgos típicos del Arte Conceptual, con un gesto dialéctico: de la confección de los “*Mapas del Mundo*” en manos de tejedores anónimos, que tejieron los enormes mapas y sus símbolos políticos en Afganistán. Este gesto de oposición al Arte Conceptual, en su ostentoso retorno a modos preindustriales de producción, parece en primera instancia motivado por una forma peculiar de primitivismo. Pero, retrospectivamente, resulta obvio que los artistas del *arte povera* comprendieron la dialéctica de la Ilustración mejor que sus colegas americanos. A diferencia de éstos, los italianos no fueron presa de la ilusión del recurso unilateral a los procesos tecnológicos y, más importantes todavía, se dedicaron a la elaboración de prácticas artísticas capaces de engendrar un sentido de identidad y de pertenencia en el sujeto, una contradictoria encrucijada de retornos y progresos, de reencuentros y anticipaciones

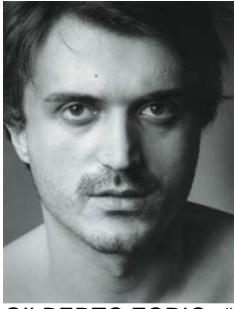
<sup>1</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.



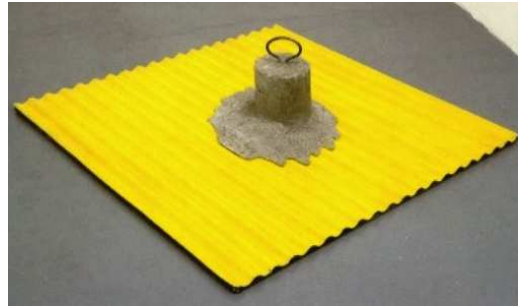


ALIGUIERO BOETTI. "MAPPA" TEJIDO POR ARTESANOS EN AFGHANISTAN Y PAKISTAN, COMO RESULTADO DE UN PROCESO DE COLABORACIÓN DEJANDO DE LADO LA REALIDAD GEOPOLÍTICA DEL MOMENTO Y LA ELECCIÓN DE LOS COLORES A LOS ARTESANOS ENCARGADOS DE TEJERLO.





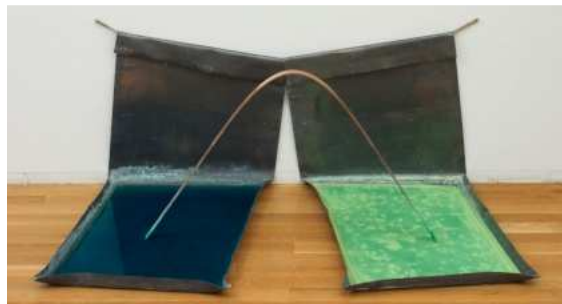
GILBERTO ZORIO: "Odio" (grabado en su frente) 1971



GILBERTO ZORIO: "Sin título", 1967



GILBERTO ZORIO: "Punk-Blue-Punk", 1967: Semicilindro en Eternita conteniendo pasta de cobalto.



GILBERTO ZORIO: "Leads" 1968



GILBERTO ZORIO: "Odio" 1969

Natural de Andorno Micca, Piamonte, (1944- ). Vive y trabaja en Turín, Italia. Estudió pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes de Turín. Desde 1967 expone algunas obras con otros artistas pertenecientes a la corriente de *Arte Povera*. Sus técnicas varían entre la instalación, la escultura y el performance. Su obra se caracteriza por un interés por los procesos naturales de transformación material, así como en toda acción que involucre algún tipo de liberación de energía. Al demostrar leyes físicas tan elementales como la evaporación, la presión o los efectos de la humedad y el calor, su trabajo se convierte en una metáfora de la acción revolucionaria de los humanos como una energía creativa. Sus primeros trabajos se caracterizan por la inestabilidad; sin embargo, con el paso del tiempo, se ha interesado más por construir instalaciones complejas que involucren máquinas que ayuden a espacio, el movimiento o la emisión de sonidos. En las obras de Gilberto Zorio también está presente el interés por los aspectos cromáticos, exaltados por el empleo de materiales realmente insólitos, como algunos de carácter volátil, como el fósforo, el azufre o los ácidos. Al emplear crisoles y alambiques, junto con focos lumínicos diversos, creó ambientes cargados de energía. El territorio creativo de Zorio es más mágico y está preocupado por la acción, en tanto que en ella se conjugan energías mentales y físicas. Zorio utiliza, por ejemplo, la acción violenta escribiendo en la pared a golpes de hacha palabras que, como “*Odio*” (1969-1971), son tan agresivas en su significado como lo es la propia acción de escribirlas. En ese escribir “odio” a golpes de hacha, estampar la misma palabra sobre la frente del artista a través de una especie de instrumento de tortura o grabada en una plancha de plomo, Gilberto Zorio no sólo se adentra en el mundo de la *performance* o del teatro de acción pobre, sino que patentiza su voluntad de entablar un proceso de ósmosis entre elementos estáticos y otros cargados de dinamismo y energía: “*Mi obra - afirma - no es solamente una noción abstracta o puramente física; hace referencia a una dimensión antropológica que forma parte de la historia y no de los hechos ideales*”.

En esta y en otras obras de Gilberto Zorio, la acción artística va directamente relacionada con la lingüística en una búsqueda de la “purificación de las palabras” y en un acercamiento de la obra a la “alquimia del verbo” que invocaba el poeta. Pero a diferencia de éste, que utilizaba los versos para purificar las palabras y encerrarse en el silencio, este artista emplea cualquier material ya sea inorgánico: hierro, cobre, plomo; volátil: fósforo, azufre, alcohol, ácidos u orgánico: cera, cartucho, cuero, pergamino, tierra cocida, cáñamo, además de electricidad y rayos láser, para “*restituir a las palabras su energía poética poniendo de nuevo con ello sobre el tapete el “Ut pictura poesis” (la poesía en el mismo plano que la pintura) de Horacio*”<sup>1</sup>. En un contexto dominado por las teorías lingüísticas, Zorio pretende que las palabras y su representación recuperen su energía, signifiquen y provoquen aquello mismo que designan: que la palabra “odio” produzca antipatía y aversión y que la palabra “perro” muerda.

En la serie de obras que responden al título genérico “*Purificar la palabra*”, la primera de ellas de 1969, y que plantean esa paradoja del arte-lenguaje, se vale de formas esenciales y emblemáticas como la estrella de cinco o más puntas que, realizada en tierra cocida, en cuero, en cristal, etc. y apoyada sobre el suelo o en las paredes de una sala, funciona como símbolo quebradizo de la significación y de la energía inmaterial. La mayoría de estas estrellas presentan una punta rota y suelen relacionarse con el espacio físico exterior a ellas a través de un tubo metálico. Aluden, pues, tanto a la energía interior como a la vectorial que atraviesa y se expande en el espacio. Lo que verdaderamente interesa a Gilberto Zorio es la energía tal como aparece definida en los principios de Aristóteles, es decir, como algo poderoso, amenazante e inquietante pero, al mismo tiempo, fascinante.

Las esculturas de Gilberto Zorio no son cerradas, opacas y pesadas sino líneas de fuerza, símbolos abiertos, formas en movimiento y transformación: invitación al recorrido, al viaje, al descubrimiento. Sus exposiciones no reúnen muchas obras pero modifican el espacio que ocupan y transmiten la percepción que de él tiene el artista. Una experiencia personal, distinta, radical. Exposiciones en las que se unen obras de distintas épocas, dispuestas en función del espacio, como respuesta a él. Su independencia y originalidad le permiten estar presente en muchas de las citas clave en el desarrollo del arte de las últimas décadas. No lo niega: le gusta el contraste, los lugares en los que se respira el paso de la historia y la vida. Alude constantemente a sensaciones físicas relacionadas con la percepción, y refuerza sus expresiones con gestos que tienen mucha relación con su escultura, porque marcan direcciones, estallidos, expansión: “Mis obras parten del deseo de la energía, de la fuerza, del espíritu; del sentido del peligro, del riesgo.

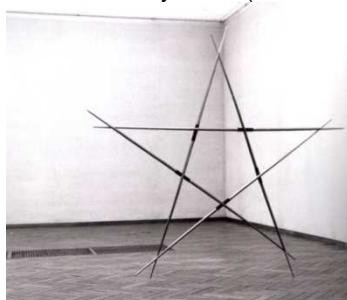
<sup>1</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural”. Alianza Forma. Madrid, 2000.



GILBERTO ZORIO: *"Para purificar la palabra"*. Turín.1969



GILBERTO ZORIO *"Letto"*, 1967. Caucho y metal (tubos de metal, lámina de plomo y caucho).



GILBERTO ZORIO: *"Estrella de jabalinas"*, 1974



GILBERTO ZORIO



GILBERTO ZORIO: *"Instalación. Sin título"*

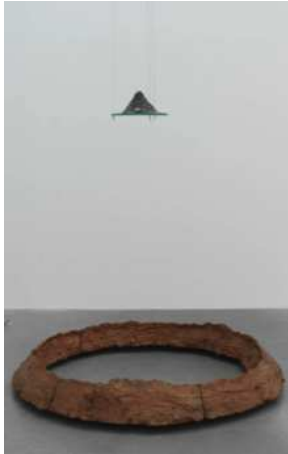
Mi trabajo no ha cambiado, es el mismo porque yo soy el mismo: mi trabajo se ha modificado, pero no ha cambiado, contiene siempre problemas de energía, fuerza, peligro, viaje, movimiento. Lo muy veloz o muy lento: las reacciones químicas son muy lentas, la lámpara es muy veloz. Mi cuerpo, la historia, la antropología, el viaje y el deseo del futuro giran en torno a las obras, pero su eje es la energía, física y mental. Mis trabajos pretenden ser energía y se reafirman como obras en acción, en proceso: vivientes, volcadas hacia el futuro". "Intervengo en los espacios, pero quiero que las obras encuentren su lugar. Su gran presencia, por la que es parecida a la alquimia, es su potencia, sus posibilidades: la obra es una criatura, un ser no viviente. Material, físico, espiritual".

De ellas se plantean lecturas simbólicas a partir del análisis de su iconografía o de los materiales utilizados. Zorio lo matiza, empezando por la más recurrente, la estrella: "Antes de ser símbolo y representación, la estrella global es una imagen universal y una fuente de energía. Tiene significados distintos según las culturas: la estrella del Cristianismo, la del Islam, la de las repúblicas soviéticas... Es una imagen universal porque responde a un deseo de la humanidad, del hombre: cuando comprende que no puede tocar la estrella con la mano, inventa su representación, la dibuja. En el modo como cada hombre la piensa y la traza nos ofrece su propia imagen. Es la idea del éxodo, del viaje, y a la vez es energía; por eso vuelvo siempre a la estrella". Como Zorio vive el contraste, el encuentro entre contrarios, de lo espiritual de una forma nos lleva a lo animal de materiales como las pieles o el cuero: "El cuero es la animalidad, la fuerza, la energía del trabajo, mientras el pergamino es la energía culta, la cultura, la transparencia. Ocurre lo mismo con los metales: el bronce es de la cultura mientras el hierro de la fuerza, de la máquina, de la guerra, o el cobre del amor, porque conduce, comunica".

Otras presencias habituales en su trabajo son la química y el puño cerrado: "La química es lo desconocido, la materia, la alquimia, el deseo del hombre de ser inmortal. La lucha cambia la percepción, es un esfuerzo exagerado. El puño se cierra cuando se quiere dar idea de esfuerzo, de concentración de energía. La flor de loto es la forma vital, pura; la canoa es la idea y la representación del viaje, al menos así lo han visto culturas muy diferentes: el viaje físico, la huida o el descubrimiento, el viaje iniciático. La canoa transporta al hombre, vivo o muerto". También con materiales: "El oro tienta la eternidad, no cambia, es una forma purísima, y conduce la energía". De inmediato pasa a hablar de los procesos, de las puntas de oro en los arcos voltaicos, otra de las presencias constantes en su obra. Y de la terracota, "primer material de síntesis del género humano". Enumera algunas de sus aplicaciones y admite su interés por los procesos de transformación. Ver esos procesos, estudiar el funcionamiento de las cosas resultó esencia. Cree que es la base para atreverse a entrar en lo misterioso, como el arte: "El hombre hace arte: es algo extraño, pero es una necesidad. El arte es la proyección de la realidad y es común, pero cuando es fuerte genera una realidad autónoma".

Gilberto Zorio, como se ha dicho vive en Turín, una ciudad bellísima pero melancólica, incluso triste. La ciudad es uno de los ejes del *arte povera* que, a finales de los años sesenta, revoluciona el entorno artístico europeo. Artistas como Anselmo, Penone o Zorio, consideraron que la escultura era antes una concentración de energía que una ordenación de volúmenes; utilizaron nuevos materiales, pero siempre cargados de sentido, como los gestos, las formas. "*Arte povera* -señala Zorio- es más un título afortunado que un grupo, una corriente o un movimiento: cada uno tenía y tiene su modo de hacer, su propia ideología artística; sus obras hablan, transmiten una historia: son inteligencia".

El efecto sorpresa, la transformación, el tiempo y la presencia de la energía se hacen visibles, gracias a dos obras -dominadas ambas por la referencia a la estrella- en las que nos muestra "la imagen y su memoria, lo visible y lo invisible, lo que percibimos y lo que está pero parece oculto". La percepción cambia cuando el espacio se oscurece y las formas tridimensionales dejan paso a la huella de la pintura fluorescente sobre la pared. Estamos ante una obra que aspira a ser total, sumando valores plásticos, el misterio del mundo del arte, la precisión de la ciencia, la fidelidad con el proceso, el sonido, la ópera como tentación... "La energía es el motor, es, indispensable, el punto de partida". Tras el arranque, la confesión del método: "Como artista uso mi experiencia para hacer las cosas sencillas, sencillas, sencillas".



GILBERTO ZORIO: "*Terracotta Circle*".1969



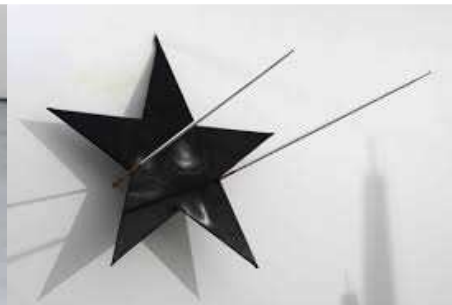
GILBERTO ZORIO: "*Columnas*" (fibrocemento y goma) 1967



GILBERTO ZORIO: "*Para purificar las palabras*" 1969



GILBERTO ZORIO: "*Lecho*" 1966



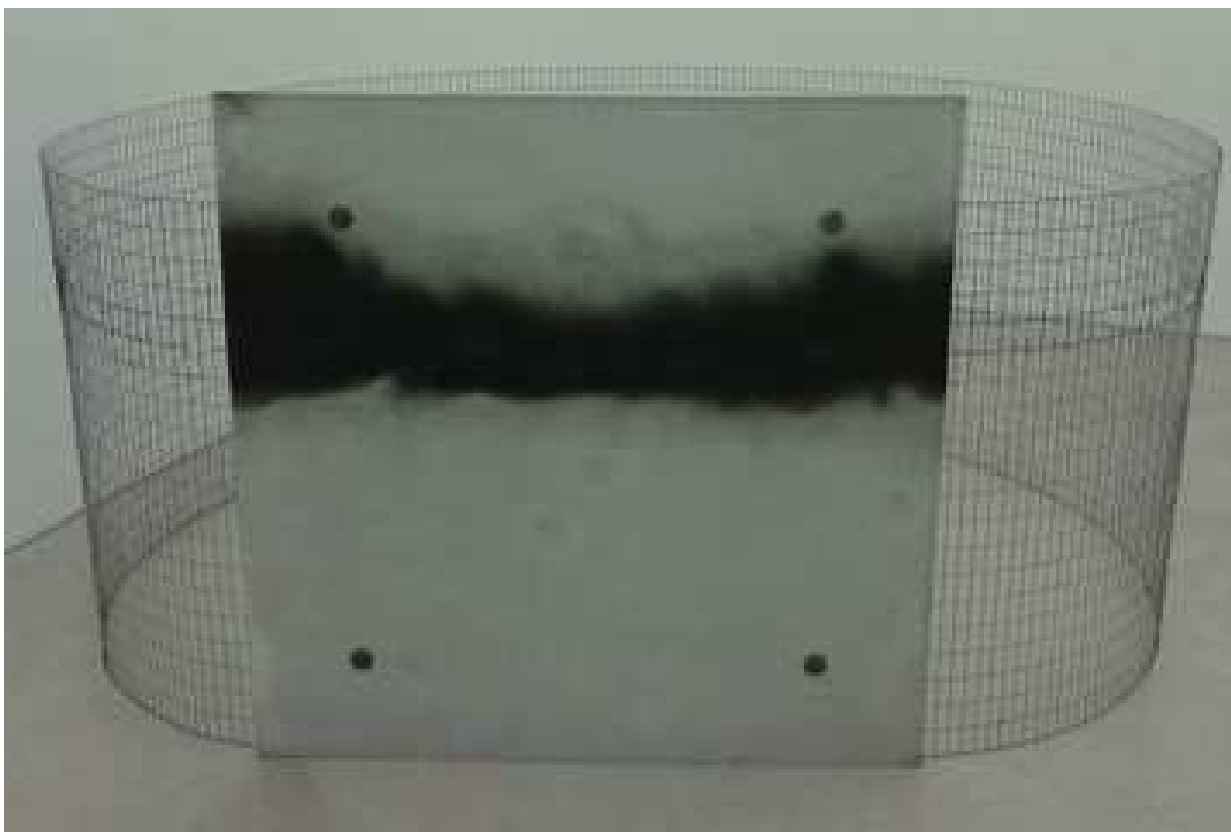
GILBERTO ZORIO: "*Estrella de jabalinas*"



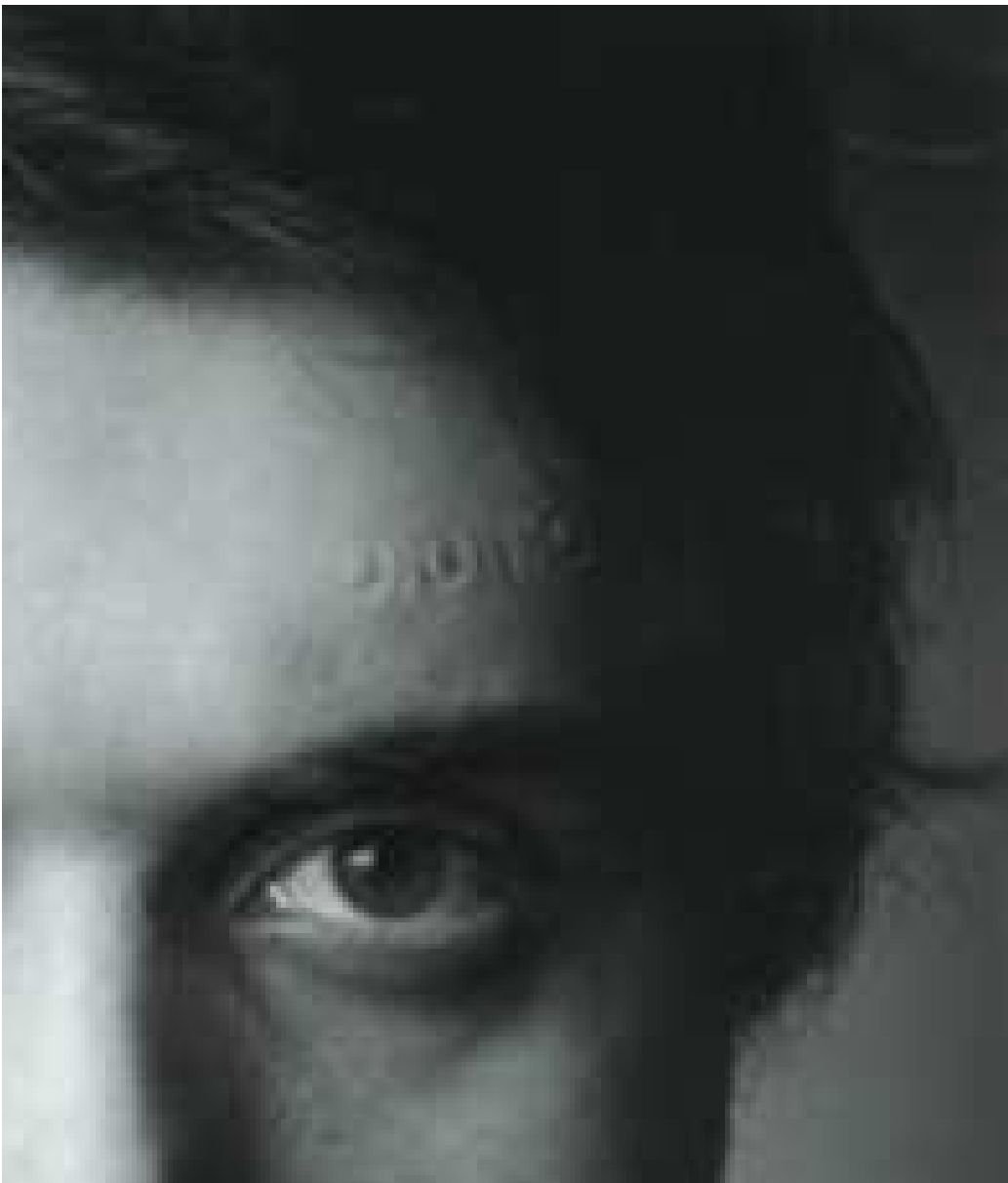
GILBERTO ZORIO: "*Canoa su pirámide*" 1991



GILBERTO ZORIO: *"El fuego es pasado"*. 1968



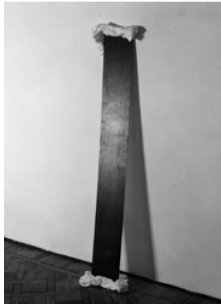
GILBERTO ZORIO: "Odio" 1972 ( Grabado en la frente)







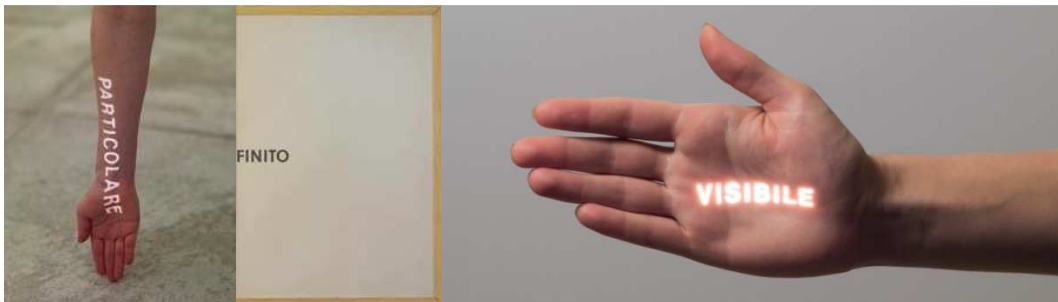
GIOVANNI ANSELMO



GIOVANNI ANSELMO: "*Contatti. Specchio*" 1968 (superficie reflejante y algodón)



GIOVANNI ANSELMO: "*Torsión*" 1968



GIOVANNI ANSELMO: "*Invisibile*". 1971

GIOVANNI ANSELMO: "*Particolare*"



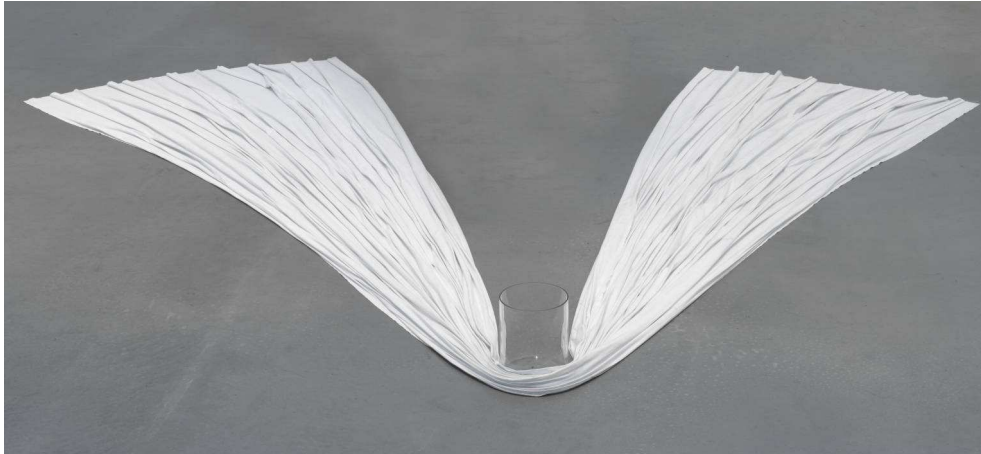
GIOVANNI ANSELMO: "*Vista, con la mano que lo indica*". 1982-84

Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 5 de agosto de 1934) escultor italiano y uno de los principales representantes del *Arte Povera*, que consiste en acercarse a la naturaleza de la materia orgánica e inorgánica. Las obras de Giovanni Anselmo están compuestas de granito, madera, piel de animal y otros materiales. En 1972 participó en la exposición de arte Documenta 5 de Kassel. En 1990, León de Oro de Pintura en la Bienal de Venecia.<sup>1</sup> *Infinito* es un ladrillo de plomo que lleva la inscripción: *finito* en el borde de su zona superior, que puede dejar sugerir que la sílaba *in* ha estado cortada. La presencia de la materia, la meta real, sugiere la existencia de una moral, el infinito etéreo, creando un nuevo espacio de dimensiones superiores. Este espacio puede ser comparado a una fuente de antropológica de pensamientos colectivos. En *Torsión*, se detecta el interés del escultor por las fuerzas naturales de la gravedad, la resistencia de los materiales y la tensión, en cuanto factores que determinan la morfología de una escultura suspendida entre el material y el proceso. Pero la suspensión del peso y del tiempo que se da aquí (comparable, en este sentido, con la de la obra contemporánea de Nauman y Serra), también parece reprimir apenas un elemento de amenaza física contra el espectador y contra el aparentemente pasivo y presumiblemente neutral y seguro proceso de contemplación. La pesada barra de acero no cae al suelo ni gira en una violenta rotación contra la pared y contra el espectador, sólo gracias a la extrema tensión del tejido relativamente liviano que mantiene la barra suspendida en su precaria posición. Sin embargo, lo que distingue la obra de Anselmo de la de sus colegas americanos, es sobre todo la elección de materiales.

Las consideraciones lingüísticas y la valoración de la energía están también presentes en la obra de Giovanni Anselmo, que incide en cuestiones como la mutación y la perdurabilidad de los materiales, el movimiento gravitatorio, las relaciones causales, la energía de una situación o de un acontecimiento y la utilización de fuerzas contrarias que provocan tensión y significado. Algunos de estos aspectos ya se manifiestan en su *Sin título* de 1968, en el que dos bloques de granito de distintas dimensiones comprimen un amasijo de carne cruda o una lechuga. En esa especie de *“escultura que come”*, tanto la carne como en su caso la lechuga cambian sus condiciones y su presencia física con el paso del tiempo - se descomponen- haciendo evidente que la obra de arte es un organismo que puede vivir y puede morir y que la obra en sí depende más de lo efímero de la carne o de la lechuga que de la perdurabilidad del granito milenario. El espectador no contempla por lo común todo el proceso de descomposición pero capta la tensión potencial que provoca la obra, al igual que hace en *Torsión* de 1968, un cubo de cemento a modo de basa sobre el que Giovanni Anselmo dispone un pellejo de piel de ternera, es decir, una materia orgánica, que remueve con un bastón de madera creando una tensa situación de inestabilidad a la que se subordinan los elementos visuales. En los años setenta, Anselmo reemplaza la materia, el objeto, por la palabra: *“particolare”*, *“tutto”*, *“visibile”*, etc. que proyecta en la pared contraponiendo luces y sombras. *“Las palabras se convierten así en “objetos virtuales a los que se les niega su estabilidad fetichista, objetos de potencial efímero que están condenados a la extinción, a la aprehensión del devenir más que a la aceptación del ser”*.<sup>1</sup>

En 1966, insertó en vertical sobre bases de madera, unos platillos de hierro que empujan lo más posible hacia lo alto, hasta encontrar un equilibrio inestable muy precario entre ley de gravedad y fuerza de cohesión del hierro. Cuando usa las bases de madera dobla el hierro de forma que se apoye en tierra y sostenga él sólo su verticalidad, con un equilibrio de peso. De esta forma, la estructura está en condiciones de señalar con su movimiento la energía que contiene cuando se produce el más mínimo cambio en el aire circundante. El objeto tradicional está reducido al mínimo y, de todas formas, existe sólo en función de la tensión, de la energía. La obra es energía y está en función de mí vivir. En 1967 hace construir algunas masas, cuyo fin es también siempre el de crear una situación de energía. En el mismo período nace, entre otros, el trabajo *Dirección*, constituido por una “masa” sobre la cual aplico una aguja magnética que orienta esa “masa” según la dirección de la línea de fuerza del campo magnético terrestre. Este trabajo, como otros que le preceden y le siguen, empieza allí donde está, y termina donde están los campos magnéticos terrestres, el centro de la tierra, etc., que a su vez me remiten a otros polos o centros del universo.

<sup>1</sup> CELANT, GERMANO. En la exposición: *“Giovanni Anselmo,” “Cas Limite”*. Galleria Sperone, Turín, 1968.



GIOVANNI ANSELMO: “*Direction*” 1967-1968



GIOVANNI ANSELMO: “*Sin título*” 1968 (piedra, cable y electricidad)



GIOVANNI ANSELMO: “*Sin título*” 1969. Fotografía de Anselmo por Paolo Mussat Sartor

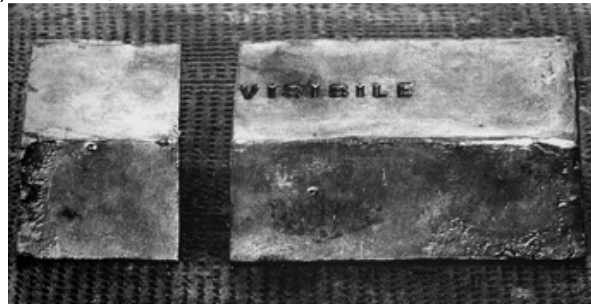


GIOVANNI ANSELMO: "ESTRUCTURA QUE COME" 1968





GIOVANNI ANSELMO: *"Cielo Condensado"* (1987). Münster, Alemania.



GIOVANNI ANSELMO: *"Invisibile"*. 1971-1972.



GIOVANNI ANSELMO: *"Grigi che si alleggeriscono verso oltremare"*. 1967-1987



GIOVANNI ANSELMO: *"Direzione"* 1967-1968



GIOVANNI ANSELMO: *"Piedra aligerada"*.

GIOVANNI ANSELMO: *"Brújula"*. MAXXI. 1984-1990

En 1968 construyó la “*Estructura que bebe*”, la “*Estructura que come*” y las “*Torsiones*”, cuyos variados materiales son utilizados por otras propiedades. En la “*Estructura que bebe*”, en efecto, el algodón, por sus propiedades, lleva el agua fuera del contenedor de acero en que se encuentra; y esto porque quiero hacer un trabajo que, en cuanto esté, se explique él solo, haciendo salir a flote lo que lleva dentro.

En las “*Torsiones*” de 1968, la energía que yo transmito a la obra cumpliendo un movimiento de torsión -y que acumulo sobre la obra gracias al peso del cemento o de la barra de hierro hasta el momento en que me separo de la obra misma-, esta energía es enseguida sustituida en la medida en que el asta de madera insertada en la piel o la barra de hierro incrustada en el fustán ejercen un empuje real. En la “*Estructura que come*” hay un bloque de granito pequeño atado a un bloque grande (he hecho pulir ambos para que no ofrecieran agarraderos); el bloque pequeño no se cae al suelo hasta que los vegetales que se encuentran prensados entre los dos bloques no disminuyen su volumen al deshidratarse. Para que todo se sostenga, los vegetales deben ser sustituidos frecuentemente con nuevos vegetales frescos. En 1969, pensando en el tiempo y en la duración, construyó los trabajos para una incisión de indefinidos millares de años. El trabajo “*Hacia el infinito*” detiene el tiempo. Está constituido por un bloque de hierro, cubierto por una capa de grasa o de barniz transparente, que pesa un quintal aproximadamente, sobre cuya cara superior está grabada la frase: “hacia el infinito”. El bloque de hierro puede mantenerse infinitamente intacto si está siempre protegido. Construidas en este período, aunque el proyecto es de un año antes, las piezas “*Neón en el cemento*” y “*Piedra aligerada*”. En el primer trabajo se trata de tubos de neón que atraviesan, en toda su longitud, algunas barras de cemento que aprisionan la luz que vive aún bloqueada en una sede restringida. En el segundo trabajo sacó nuevamente el argumento de la fuerza de gravedad. Una piedra que pesa aproximadamente setenta y cinco kg es colgada lo más alto posible enganchada con un cable de acero a una pared. A causa de una ley física, la piedra, alejada del centro de la tierra, resulta imperceptiblemente aligerada y por lo tanto hay que pensar que transportada más alto, por ejemplo entre el Sol y la Tierra, pierda totalmente su peso y se pueda identificar perfectamente con la idea del vuelo.

GIOVANNI ANSELMO: “*Torsión*” 1968



GIOVANNI ANSELMO: *"Infinito"* 1971





PIER PAOLO CALZOLARI



PIER PAOLO CALZOLARI: *"Il filtro e benvenuto all'angelo"* 1966-1967



PIER PAOLO CALZOLARI: *"Flauta dulce para hacerla sonar"* 1968



PIER PAOLO CALZOLARI. Sin título. 1972.



PIER PAOLO CALZOLARI: *"Materasso: "senz'altri rumori che i miei"* 1971. *"Mortificación, Imperfección, Putrefacción..."* 1970-1971.



Nacido en Bolonia en 1943, vive y trabaja en Lisboa. Realizó su primera exposición en 1965 en la Sala de Estudio Bentivoglio. Al año siguiente abandona las técnicas tradicionales de pintura; en 1967 presenta la *performance* titulada “El filtro y bienvenidos al ángel” con una referencia a la obra de Pino Pascali. Pronto se convierte en uno de los protagonistas de ' arte povera '. Entre los materiales más utilizados por Calzolari están el hielo, margarina, plomo derretido, el neón, materiales metálicos, orgánicos y naturales, maleables, con una preferencia por las relaciones que implican el concepto de transformación y la adición a los objetos físicos en relación como una experiencia temporal. Un año después de la muestra inaugural del arte povera en la galería La Bertesca de Génova en septiembre de 1967, Pier Paolo Calzolari se vinculó a las actividades de este grupo hasta el inicio de la década de los setenta. A la voluntad de recuperar estructuras, objetos y materiales obsoletos y ajenos a la modernidad que preconizó el povera, con su vocación por mantener sistemas productivos artesanales, Calzolari unió su interés por dar una realidad física y emocional a sus obras tridimensionales. En este sentido se puede hablar de una especie de “fiebre alquímica”, ya que para Calzolari los materiales son tanto más válidos cuanto mayor es su pureza física y sus posibilidades de transmutación, mientras que sus formas reniegan de lo ortogonal y buscan la curva barroca.

Para conocer mejor la personalidad de este artista, me parece interesante recoger algunas palabras suyas, que permiten ver el mundo interior suyo y los deseos y objetivos que guían su obra.

*“Querría hacer saber que existe la irrealidad y la vulgaridad de las relaciones y esta irrealidad mata mi facultad inventiva y la necesidad de expandir democráticamente mi conocimiento. Existe la dimensión obtusa que quiere medir y definirse. Querría hacer saber que nadie puede dimensionar la necesidad de expandirse y de percibir durante un periodo de tiempo. Digo que la sola definición de mi inteligencia me impone el distinguir y me prohíbe la libertad y la felicidad de balbucear en cada encuentro y de inventarlo y además me impone el acordarme de que lo he inventado. Querría que se supiera que quiero la expansión, la democracia, la locura, la alquimia, la demencia, la rítmia, la horizontalidad”. “Quiero hacer saber que no quiero conocimiento, que quiero ser vivo tanto cuanto se puede serlo y expandido cuanto se puede. Querría decir y hacer saber que es más importante la sonrisa que gira alrededor de la cara y que está bien, está muy bien el descubrimiento de una fuente que se esconde y quiero hacer saber una lista insostenible: la fisicidad, la verticalidad, el comportamiento, la demostración, la inteligencia racional, la humillación de un procedimiento, la representatividad. “Querría decir que deseo que mi mímica sea la mímica democrática de las cosas y digo que quiero ser feliz<sup>1</sup>”.*

Se distingue por la calidad poética y literaria de su trabajo con las acciones del límite de potencia (*Suspended Song*, 1973). Está presente en la Bienal de Venecia en 1978, 1980 y 1990 y en 1992 en Documenta IX en Kassel. En los años ochenta de nuevo regresa a obras pictóricas tradicionales con abstracciones de matriz metafísicas y existenciales, ya presentes anteriormente junto con dimensiones afectivas. Para conocer sus intereses artísticos y personales, extraemos de sus escritos algunas reflexiones personales: “Querría que se supiera que amo la bola de papel, el iglú y los zapatos de hilo, el helecho y los cantos del grillo, amo la realidad, la función de una pelota de papel, de un iglú, de zapatos de hilo, de un helecho, de los cantos de un grillo, querría hacer saber que amo estas cosas horizontales como afirmaciones de una nueva fisiología, pero todavía más a quien las ha usado para sí mismo, que ahora yo puedo reconocerme”.

“*Escalera de mano*” está formada por una estructura de latón con forma de escalera, escarchado gracias a un sistema de refrigeración eléctrica, que reposa sobre un pavimento de plomo, y que se sitúa ante una inscripción en neón en la que se lee: “el aire vibra con el zumbido de los insectos”. Las estructuras escarchadas de Calzolari han sido interpretadas como referencias existenciales. La materia transformada -el hielo-y su contraposición a los elementos verbales en neón, demuestran el interés por el estado fenoménico de la materia: agua, hielo, aire, y el valor simbólico de la escalera, que se considera «símbolo del eje del universo, sobre el cual se efectúa el movimiento perpetuo ascendente y descendente».

<sup>1</sup> AA.VV. “Calzolari: Giornata” Editorial. Hopefulmonster. Roma, 2004



PIER PAOLO CALZOLARI: "Instalación" 2011



PIER PAOLO CALZOLARI: "Solo es un momento". "Lasciare il posto" (Dejando el lugar) 1972



PIER PAOLO CALZOLARI: "Sin título" (Escalera de mano) 1970



PIER PAOLO CALZOLARI: "Otro" y ¿Qué sucede con el sueño cuando el soñador muere? 1988

PIER PAOLO CALZOLARI. "SIN TÍTULO"

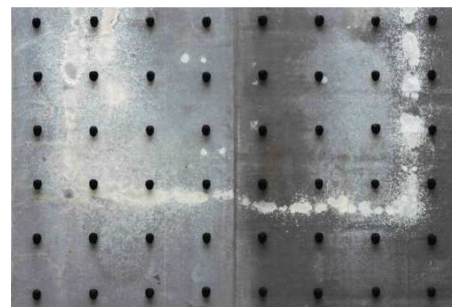




PIER PAOLO CALZOLARI: "Sin título". 1972.



PIER PAOLO CALZOLARI: "Cantata Bluia libro dore". 2014



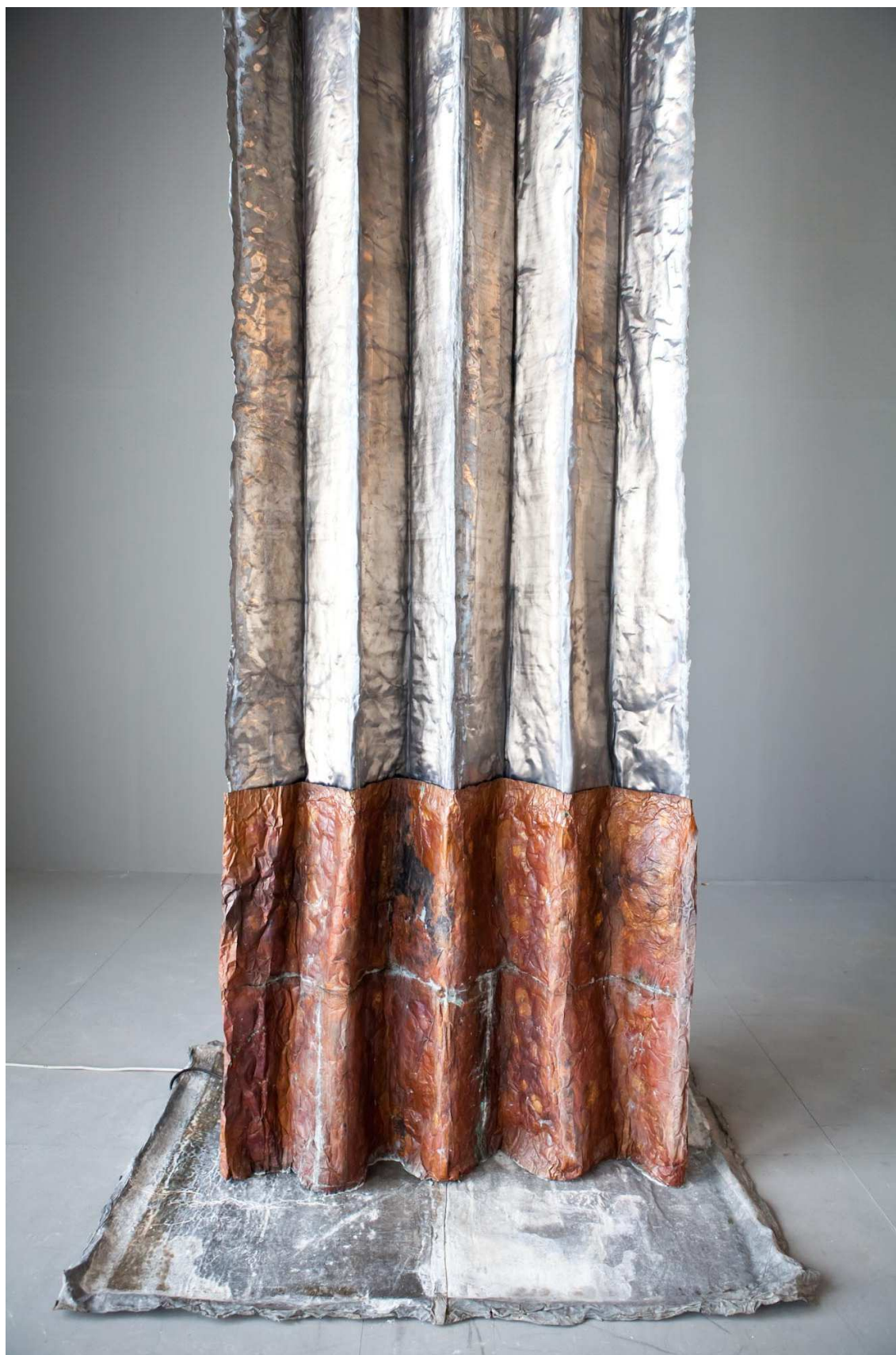
PIER PAOLO CALZOLARI: "Lead, dyes, burnt nuts" 2016



PIER PAOLO CALZOLARI: "Cuando muere el soñador, ¿qué pasa con el sueño?"



PIER PAOLO CALZOLARI" *RIDEAU*" 1989





JOSEPH BEUYS



JOSEPH BEUYS en el Carnaval de Basilea, 1974

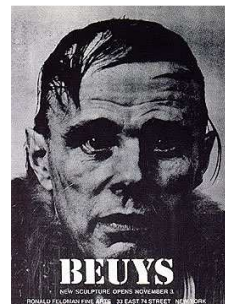


JOSEPH BEUYS: "El silencio" (el mutismo) 1973



JOSEPH BEUYS: "Iphigenie Vitrine" 1961-1985

JOSEPH BEUYS: Dibujo





Las acciones que plantea Beuys, uno de los principales representantes del movimiento neodada conocido como Fluxus, tiene mucho de catártico, en las que se unen arte y ritual iniciático bajo una formulación de tipo chamánico (el propio Beuys se ve a sí mismo como un chamán, y vive dos experiencias iniciáticas, una de ellas en España). Son acciones en las que establece comunicación simbólica con animales y plantas, en una búsqueda de elementos comunicativos que yacen en lo más profundo de los abismos cerebrales. La materia con que se empeñó en trabajar este artista fue la conciencia de los hombres. Y el eje de su acción estuvo dirigido a transformar estructuras mentales, ante la naturaleza, en relación con la ciencia o la participación política. Los medios que utilizó fueron diversos: fue maestro y un chamán al rescate del ritual convencido de que la racionalidad limitó a los hombres.

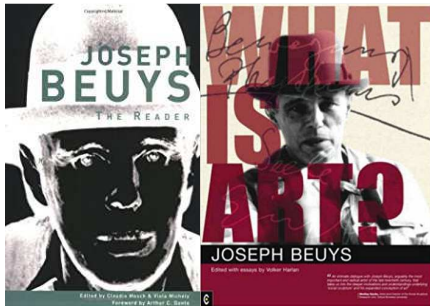
Decía que enseñar era su gran obra y a esa actividad dedicó la mayor parte de sus energías apelando a la antroposofía, a la poesía romántica alemana, a la filosofía de las religiones y a la filosofía de la ciencia. El dibujo en este sentido fue un instrumento clave y una parte fundamental de su producción. Artista que se autodefinía como “un conformador sensitivo que perseguía la sustancia de las cosas”, en esa dirección hay que rastrear el significado de los objetos que produjo como parte de un sistema de relaciones destinadas a mostrar analogías entre arte, ciencia y sociedad. Un acontecimiento de su vida resulta fundamental para explicar el tipo de materialidad que asume esa parte su obra: el accidente que tuvo durante la Segunda Guerra y es parte de su leyenda como artista, aunque cabe la sospecha que fuera una ficción que él mismo construyó. Según su relato, el avión en el que viajaba fue derribado por las posiciones rusas y él fue rescatado y cuidado por una tribu de tártaros que lo envolvió en fieltro y le curó las quemaduras con grasa. Todos los materiales que formaron parte de aquella circunstancia –el fieltro, la grasa, la miel, y las conexiones de energía– adquieren en su obra una significación muy profunda. El nuevo cielo es la pretensión utópica, la ampliación del concepto del arte, que no es sino la ampliación de la conciencia hacia la emancipación individual y la liberación social.

Ninguno de los artistas *povera* excepto Mario Merz que fue encarcelado por los fascistas, vivió con intensidad la Segunda Guerra Mundial: nacieron poco antes, durante su transcurso o inmediatamente después de su final. Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986) pertenece a la generación que la vivió combatiendo, una generación a la que la guerra sometió a un brusco encuentro con la realidad. Terminada la guerra, regresó con la salud muy quebrantada. Abandonó su propósito de estudiar medicina, aunque continuó interesándose por las ciencias naturales. Lo religioso, el ansia de lo espiritual, de hallar la razón del hombre en una Alemania destruida y dividida está muy presente en el Beuys de la posguerra. El profundo sentir cristiano de Joseph Beuys para quien el hombre debía vivir y sufrir el episodio de la Crucifixión como lo sufrió Cristo para llegar al conocimiento del propio yo, no pudo frenar, sin embargo, su tendencia a la depresión, acentuada por las privaciones materiales que sufría y a la autodestrucción, que le embargaron intensamente durante los años centrales de la década de los cincuenta.

Beuys usaba sombrero para que no se le escaparan las ideas, y chaleco para mantener caliente el corazón y guardado el amor. Así lo dijo completamente en serio, y por medio de este tipo de disfraces se obtiene un “halo” de especialidad. Los expertos sugieren ser reconocible siempre y desde lejos, algo así como hacer de sí mismo un estereotipo, una “marca”. En este caso el halo es de misterio, sabiduría y excentricismo. Cuando a finales de 1957 logró salir de su crisis, se sintió purificado. Atrás quedan sus heridas de cuerpo y espíritu y emprende un camino en el que el arte se convierte en el principal elemento redentor. Intensifica su trabajo y, en 1961, consigue la cátedra de Escultura Monumental de la Kunstakademie de Düsseldorf, donde desarrolla el concepto de arte ampliado y de escultura social, que en un primer momento se plasma en sus acciones, concebidas a modo de performances y cargadas de contenidos rituales. Es un arte de raíz antropológica que busca superar la antítesis entre arte y vida, de tal forma que el arte lo utiliza como vehículo para intervenir en la sociedad. En relación con esto elaboró el concepto de *“cada persona es un artista”*



JOSEPH BEUYS: "Tramstop" 1971-76



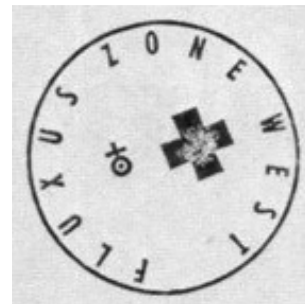
JOSEPH BEUYS: "The reader"



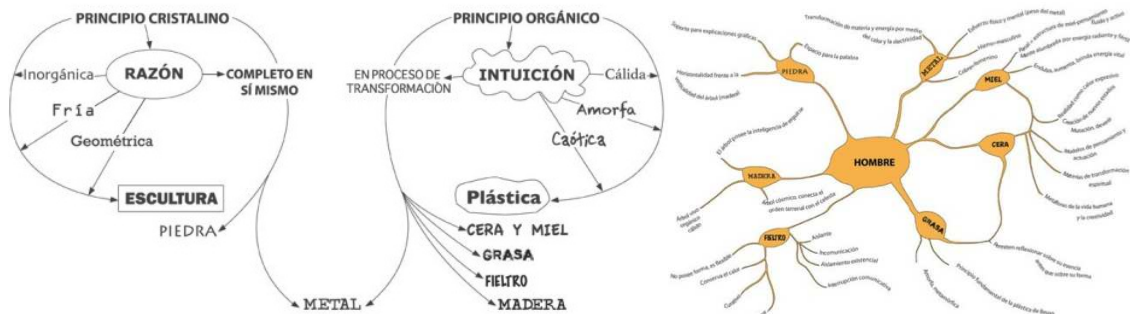
JOSEPH BEUYS: "Kunst = capital"



JOSEPH BEUYS: "American Hare Sugar" 1975



SELLO FLUXUS



La polaridad y la cosmogonía de Joseph Beuys. Vitamina gráfica.

Cosmogonía de Joseph Beuys: ideas y materia

"Las primeras acciones de Beuys, datan de febrero de 1963, en plena efervescencia fluxus, próxima a la actitud anti-arte dadá, presentadas en el marco del Festum Fluxorum Fluxus celebrado en la Kunstakademie de Düsseldorf: Composición para dos músicos, título que hace alusión al carácter del evento y a la contraposición música-antimúsica, se acompaña de acciones con objetos muy diversos: una pizarra, una liebre muerta, montones de barro, cuerdas, etc., objetos que volverá a utilizar en acciones posteriores que aluden a los conceptos del principio y el fin, la vida y la muerte"<sup>1</sup> En esta obra, vinculó factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tenía como receptor, a un animal, en concreto una liebre que, si por una parte era imagen del propio artista, por otra aludía a los rituales de nacimiento y regeneración. Me gustaría elevar el status de los animales al de los humanos. Beuys asumía, pues, el papel de chamán, de hechicero con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta. La cruz dividida --en este caso envuelta en fieltro-- fue también elemento clave de la acción Manresa, que el artista llevó a cabo en la galería Schmela de Düsseldorf el 15 de diciembre de 1966, a partir de la recreación de la experiencia vivida por Ignacio de Loyola, en la Cueva del Cardoner de la localidad catalana de Manresa, que Beuys había visitado unos meses antes. En ella llevó a cabo la acción "*Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta*", en la que Beuys, cual escultura viviente con la cabeza cubierta de miel y panes de oro, sentado en una silla en un rincón de la galería junto a la puerta de entrada, paseando o de pie en un tronco de abeto que se hallaba en el centro de la sala, explicaba a una liebre muerta que tenía entre sus brazos, como si fuese un recién nacido, el significado de sus propios dibujos que colgaban de las paredes de la sala.

Joseph Beuys no sólo se separó de las actitudes neodadaístas, sino de las de *fluxus* a medida que integró "su realidad" en una conciencia política de la realidad global. Este distanciamiento de las prácticas fluxus que consideraba "anónimas, neutras y racionales" y desprovistas de significados autobiográficos, históricos y míticos, se consolidó en su primera exposición individual celebrada a finales de noviembre de 1965. Joseph Beuys en "*Teléfono de tierra*", juega con la conjunción entre el teléfono, un símbolo de la comunicación y de la tecnología, con la tierra enmarañada de raíces, una conjunción que le permite trabajar los pares espíritu-materia, idea-realidad, y al mismo tiempo insistir en la idea de encarnación. Esta utilización de materiales sencillos conecta a Beuys con el arte povera en cuanto a la vuelta a la simpleza de los primitivos. Conceptualmente, como se ha puesto en evidencia, también conecta con las ideas de los alquimistas. La transmutación de la materia que simboliza y reproduce la de la propia conciencia humana. Era en cierta manera el camino que pretendía seguir el propio Beuys, para quien el santo de Loyola le había dado no sólo un modelo de actuación en el que se conjugaban la razón y la intuición, lo científico y lo creativo, sino las armas necesarias para la lucha en la que estaba empeñado, una lucha cuyo último fin era poner en funcionamiento lo bueno. La acción Manresa se articuló sobre la base de tres elementos. El Elemento 1 era la cruz dividida; el Elemento 2, una caja con materiales técnico-científicos, mientras que el Elemento 3 está en cada uno de nosotros, es la "fuerza del corazón", la esencia cristiana del amor.

La última de sus acciones tuvo lugar en mayo de 1974 coincidiendo con la inauguración de la galería René Block de Nueva York y en el marco de su estancia en Estados Unidos invitado por distintas universidades para impartir conferencias. A su llegada al aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York, J. Beuys, envuelto en fieltro y sin poner un pie en la ciudad, fue conducido en ambulancia al interior de la galería René Block estancia durante la cual representó "*Me gusta América y a América le gusto yo*". Allí permaneció tres días y tres noches conviviendo con un coyote, llamado *Little John*, mamífero carnívoro, no peligroso para el hombre pero perseguido por el hombre, animal a veces tenido erróneamente como imagen de lo salvaje, de lo no domesticado, de lo que amenaza a la ley y al orden establecidos, pero en último término símbolo del "conocimiento chamanístico paleoasiático" y animal sagrado para los indios de América del Norte, y rodeado de los materiales frecuentes en sus acciones: fieltro, papel de periódicos, paja sobre la que dormía el coyote., constituyeron el vehículo de su creación.

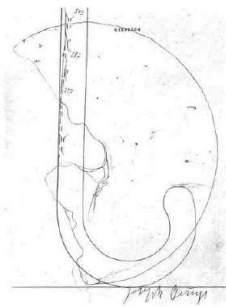
<sup>1</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. "El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural". Alianza Forma. Madrid, 2000.

JOSEPH BEUYS: "Felt Suit", 1970. "Carnaval de Basilea". 1974

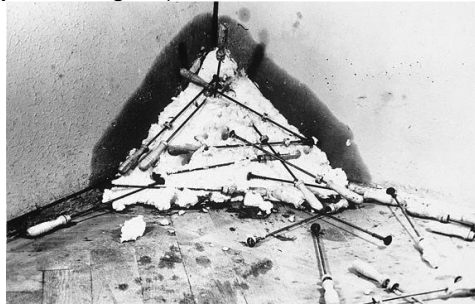


JOSEPH BEUYS: "EL SILENCIO" (EL MUTISMO) 1973





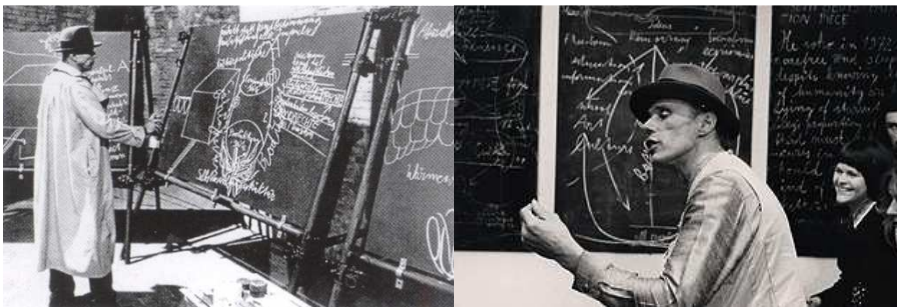
JOSEPH BEUYS: "Conversación" (dibujo con bolígrafo) 1974



JOSEPH BEUYS: "Fat Corner" 1968



JOSEPH BEUYS: "We can't do it without roses", 1972 "Hagámoslo, pero que sea con rosas".  
"La belleza es el brillo de lo que es verdadero".



JOSEPH BEUYS. Mientras escribe en la pizarra montada sobre tubos. Perugia. 1980.



JOSEPH BEUYS. Piezas

JOSEPH BEUYS: "cada persona es un artista"



Fue su forma de indagar en el sentimiento de culpa colectiva de los norteamericanos por el exterminio al que sometieron a las naciones indias, menos por quitarles las tierras que por no poder controlar un modo de vida nómada y, por consiguiente, con una experiencia más profunda de la libertad. El coyote sirve como guía para llegar a los traumas y contradicciones más profundas. La obra de Beuys ya no es una mera representación de la realidad, sino que la interpela directamente. Joseph Beuys ocupa su espacio y en él va apilando día a día ejemplares del Wall Street Journal, símbolo del capitalismo norteamericano. El coyote permanece en un ámbito separado del que ocupa Beuys por unas rejas, en el que, arropado con las tiras de fieltro y con el bastón de mando, el artista penetra eventualmente para mantener un diálogo con *Little John*. El coyote se acostumbra a Beuys y éste al coyote, hasta que el artista llega a dormir sobre la paja del coyote, y *Little John* se acuesta en la tiras de fieltro del artista. J. Beuys acaba su acción abrazando tiernamente al coyote y esparciendo la paja en la que habían dormido él y el animal por el suelo de la galería. Envuelto de nuevo en fieltro y colocado en una camilla, es conducido en ambulancia al aeropuerto sin pisar otro suelo de Nueva York que el de la galería.

Tras esta acción y a pesar de la gran retrospectiva que le dedicó el Guggenheim Museum de Nueva York considerándole “el mayor artista europeo vivo”, para la mayoría de críticos estadounidenses Beuys, durante años, tan sólo ha sido un hechicero del arte, un alquimista, un chamán, un exorcista teutón. Las acciones de Joseph Beuys no pueden entenderse sin su universo de objetos y esculturas. Una parte importante de este universo se mostró por primera vez como conjunto en 1967 en su primera exposición retrospectiva, Proceso Paralelo 1, celebrada en Monchengladbach. Lo expuesto eran objetos de pequeñas dimensiones, la mayoría utilizados previamente en sus acciones y dispuestos en el interior de vitrinas como las que suele haber en los museos de ciencias naturales: pizarras sobre las que había dibujado signos y diagramas alusivos al diálogo democracia-cultura-economía, sombreros de fieltro, archivadores, animales disecados, botellas, cajas, palanganas, platos, tinteros, moldes, panales de miel, etc., “*objetos todos ellos que le sirvieron para «ampliar» y «socializar» el arte, el arte como vía de acceso al conocimiento espiritual del hombre y como instrumento de cambio de las condiciones de vida de la sociedad*”.<sup>2</sup>

Son objetos que difieren de los *ready mades* duchampianos no por su naturaleza pobre y efímera, sino por ser parte de la vida del propio Beuys que los “*ha puesto ahí*” tras convivir con ellos y haberles dejado su huella. Son objetos-sujeto y no objetos-objeto como Duchamp<sup>3</sup> pretendía que fuesen los *ready mades*. Son objetos cálidos, fraternales, que incitan a la cooperación mutua, a la cooperación que tiene su paradigma en el universo de la colmena. Son objetos-escultura que hacen que el arte se refiera a todo el mundo y no sólo a los artistas, ya que para Beuys todo ser humano es un artista en el sentido de que puede configurar algo con carácter artístico. En ese arte que sólo puede afirmarse antropológicamente “*en cuanto tomo conciencia de las fuerzas constitutivas de la noción de escultura y las traslado a un nivel psíquico, encuentro al hombre*”<sup>4</sup>, Beuys se inclina por el uso repetitivo de materiales que por sus cualidades físicas revelan significados metafóricos, y esta es una actitud típicamente povera, como pueden ser el fieltro, la grasa -ambos materiales usados por los tártaros durante el episodio de salvación en Crimea- el papel y la miel. El fieltro, la grasa y la miel, entre otros, son materiales que hacen que el objeto artístico deje de ser algo inmutable o definitivo y se convierta en un proceso de reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, degradaciones, etc., en el que todo se produce en estado de cambio. Con motivo de una exposición que celebró en Londres en 1980 Beuys declaró: “*Mis objetos deben ser considerados estimuladores para la transformación de la idea de escultura o de arte en general. Deben suscitar reflexiones sobre lo que puede ser la escultura y sobre la manera en la que la noción de esculpir puede ser entendida a partir de materiales invisibles utilizados por todo el mundo. Cómo modelamos nuestros pensamientos o cómo labramos el mundo en el que vivimos: la escultura como proceso evolutivo*”<sup>5</sup>

<sup>2</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>3</sup> **MARCEL DUCHAMP**. Blainville-Crevon (1887-1968). Artista polifacético, su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte del siglo XX. Exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo. Creador del concepto del “ready-made”, como reacción al “arte retiniano”. Se aprende desde la mente.

<sup>4</sup> D’AVOSSA, ANTONIO. “Joseph Beuys, utopía concreta como utopía de la tierra”. Beuys. Operación: Della natura. Pág. 11-35.

<sup>5</sup> HOHIFELDT, MARION. “Plight de Joseph Beuys” (Situación inquietante). en Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne. Primavera 1994. Pág. 131.



JOSEPH BEUYS: "Trineo" 1969



JOSEPH BEUYS. "Fat chair". Asiento de grasa, 1963-1970  
JOSEPH BEUYS: "Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta", 1965



Joseph Beuys: "Phigene Titus Andronicus", 1968. Epifanía personal de Beuys. Shakespeare y Goethe



JOSEPH BEUYS: "Teléfono de tierra".



JOSEPH BEUYS: "Pala con dos mangos" Trabajo en equipo

El fieltro, que utilizó en la mayor parte de sus acciones para envolver objetos, como las cruces y los pianos, y para envolverse a sí mismo, es un material que no sólo aísla del frío, conserva el calor y produce energía, sino que desafía los hábitos materialistas en los que por lo común se mueve el arte (el fieltro apenas es valorado por la sociedad burguesa) y fomenta una interpretación fuera de lo inmediato. Así por ejemplo su *“Traje de fieltro”*, 1970, simboliza el aislamiento del hombre en la sociedad de nuestro tiempo, un aislamiento no necesariamente negativo, ya que en dosis prudentes puede ser catalizador de extraordinarias fuerzas creativas. Como el fieltro, la grasa que utilizó por primera vez en una calurosa tarde del mes de julio de 1963 con ocasión de una conferencia-happening, es un material energético y por ello puede llegar a tener un efecto curativo, como curativo ha de ser el arte en una sociedad enferma, pero también es un material que se autotransforma sin llegar a asumir nunca su forma final, lo que puede invalidar el uso de algunos objetos como Beuys hizo patente en su *“Silla con grasa”*.

Aparte de otros materiales frecuentes en sus obras, como el cobre que considera culminación del estadio de espiritualidad por ser portador de carga eléctrica, además del fieltro y la grasa, J. Beuys siente especial predilección por la miel de abeja, insecto cuyos enjambres, compara con las estructuras humanas y sociales: *«la miel en general se consideró en el contexto mitológico como una sustancia espiritual y, por lo tanto, la abeja fue motivo de adoración como una divinidad. Al fin y al cabo existía el culto a Apis ... En el fondo mis esculturas son también una especie de culto y no han de entenderse como explicación de procesos biológicos en la colmena, sino que deben asociarse, por ejemplo, al culto a Apis, que significa también socialismo»*<sup>6</sup>. Expresión clara de todo ello fue la monumental *“Bomba de miel en el lugar de trabajo”*, que presentó en la *Documenta 6 de Kassel* y que concibió como una máquina ideal generadora de un movimiento continuo entre el mundo del arte y el de las ideas, en el que los tubos de miel recorrían los tres pisos del Friedricianum, atravesando la sala convertida a lo largo de los cien días de la *Documenta* en sala de conferencias sobre el arte.

A partir de 1974, tras ser reivindicado y acogido como profesor invitado en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo, Joseph Beuys inicia un período de mayor acuerdo con las instituciones culturales y museos, y con los certámenes oficiales, período coincidente con la sustitución de las acciones por las instalaciones que patentizan claras connotaciones autobiográficas en las que el artista, como un *“alter Agnus Dei”*, ofrece su sufrimiento, su dolor y sus heridas al mundo, en tanto que otras inciden en el aspecto socioeconómico y político del arte. A sus intereses anteriores, suma el de la utopía de la tierra, concretado en las relaciones arte-naturaleza y arte-ecología que dan lugar a instalaciones como *“7.000 Robles”*, operación alquímica inaugural de la *Documenta de Kassel VII* en 1982 consistente en la transformación de siete mil piedras en otros tantos árboles, y del final del siglo XX, de 1983, en la que piedras de basalto -las mismas piedras que Beuys utilizó en la *Documenta VII*, dispuestas en el suelo sin orden alguno, aludían al fin del materialismo, al fin del mundo y a la utópica consecución del *“concepto ampliado de arte”*. Implicó a muchos ciudadanos para plantar los 7.000 robles a modo de gigantesca escultura ecológica en la *Documenta 7* en Kassel. Fue entonces que Nicolás García Urriburu participó en otra acción de Beuys que resultó muy célebre y que consistió en la propuesta de plantar siete mil robles, uno por cada bloque de basalto de la montaña que el alemán descargó frente al Museo Fredericianum, espacio central de la *Documenta*. El mayor impacto de aquella acción que tardó cinco años en completarse y se extendió hasta 1987, un año más allá de su muerte, lo provocó la devastadora visión de aquella pila de bloques de basalto y una flecha que apuntaba al único árbol que el artista llegó a plantar en esa ocasión. La acción de los robles, que luego se prolongó en el tiempo y se trasladó a distintos lugares del planeta, fue uno de los tantos modos en que Beuys puso en práctica su concepto de escultura social, involucrando la participación de distintos actores a través del tiempo. Cabe destacar por otro lado el momento, desde que nació *Documenta* en 1955, en el marco de la recuperación alemana tras la guerra, esta exposición tuvo entre sus principales objetivos reconciliar.

---

<sup>6</sup> BEUYS, JOSEPH. *“Revista de apicultura”*. Rheinische Bienenzeitung. Diciembre.1975.



JOSEPH BEUYS: "Coyote: *I like America and America likes me*" Nueva York, 1974



JOSEPH BEUYS, trasladado desde el aeropuerto en ambulancia a la galería René Block de Nueva York para la performance: "Coyote: *I like America and America likes me*"



JOSEPH BEUYS: "Felt Suit", 1970. "Carnaval de Basilea". 1974



JOSEPH BEUYS: "7.000 Robles", operación inaugural de la *Documenta de Kassel VII* en 1982



JOSEPH BEUYS. Piano de cola forrado con fieltro

En la unión del aceite, grasa amarillenta cuyo color recuerda al del oro y la piedra arenisca, Beuys parece haber encontrado la piedra filosofal de la humanidad revelando la función catártica que constituye una etapa en la transición de las tinieblas a la luz. Una de las últimas instalaciones llevadas a cabo por este artista fue "*Situación inquietante*" en 1985, en la que el silencio del espacio de la galería londinense en que se presentó, insonorizada y tapizada con grandes bandas de fieltro suspendidas del techo y con un piano de cola cerrado en su zona central, se oponía al ruido del mundo exterior. Fue una denuncia de los aspectos negativos de aislamiento pero, sobre todo, una exaltación de las cualidades positivas del fieltro en tanto que protector de las agresiones de todo lo nocivo que rodea al ser humano y manifestación de la capacidad polisensorial -el oído, la vista, el tacto, el gusto- de lo escultórico. La compleja figura de Joseph Beuys debe situarse en el ámbito cronológico y en tal sentido su obra ha supuesto una aportación notable al cambio radical de actitud hacia las formas, los materiales, el sentido espacial y la propia función del arte, entendiendo éste como una compleja superposición y encadenamiento de campos autobiográficos, sociales, históricos, míticos y estéticos. Repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre, se concibe como un "gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico"<sup>7</sup>.

En el proceso de desmaterialización de la obra de arte, la aportación de Beuys debe ser entendida como una manera de subordinar lo formal a lo individual y, al mismo tiempo, a lo social, lo político y lo metafórico. Su trabajo se adentra en la vía de la concepción utópica del mundo -absolutamente incomprensible si no es a través de su profundo enraizamiento en el pensamiento católico-, vía que, tras un riguroso cuestionamiento de los planteamientos dadaístas y de Marcel Duchamp al que considera "responsable de la mitificación del objeto artístico"<sup>8</sup>, le ha permitido definir su propio territorio en el arte del siglo XX. En ese territorio, J. Beuys utilizó el arte, "un arte dinámico, fluido y corrosivo hasta el extremo de convertirse en un anti-arte, para educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo"<sup>9</sup>. Esta concepción del arte no puede explicarse sin tener en cuenta el activismo de Beuys en contra de la política establecida, actitud que concretó en la enseñanza del arte. Su carácter de luchador y no sólo de provocador dadaísta, neodadaísta o fluxus se manifestó por primera vez en el Festival del Arte Nuevo que se celebró en Aquisgrán después de que el artista hubiese pedido acomodar la altura del muro de Berlín a las leyes del arte. Su postura ante el arte y la enseñanza de éste la extrapolaron a la vida política y propuso constituir el «*organismo social como obra de arte*». Ello tan sólo sería posible haciendo buen uso del potencial de la creación colectiva y de la libertad individual. Fue esta voluntad de forjar una utópica nueva sociedad, la que gobernó el arte de Beuys y aportó las formas de sus esculturas y objetos, del mismo modo que los problemas que asolan al mundo aportaron los temas. Por ello J. Beuys integra en su arte desde cuestiones relacionadas con la energía nuclear, la ecología, el terrorismo, etc., hasta las luchas obreras o los problemas del Tercer Mundo, cuestiones que se resumen en el proyecto presentado en la *Documenta 5 de Kassel* bajo el lema Interrogación de la realidad. Lenguaje visual de hoy.

Para la ocasión, montó una oficina de la "*Organización para la democracia directa vía referéndum*", que tuvo continuidad, días después, en la ocupación, de la secretaría de la Academia de Düsseldorf con la pretensión de imponer el derecho a la igualdad de oportunidades. Esta ocupación, que se zanjó con la suspensión como profesor de J. Beuys por "allanamiento de morada", concluyó la etapa docente que había iniciado en 1961. Los seguidores de J. Beuys supieron hacerse eco del mensaje del concepto ampliado del arte. La intencionalidad estética del suceso-espectáculo o del espectáculo como happening, ha ido desapareciendo también de las más recientes e inexplicables manifestaciones. Declarar estético un suceso significa que realiza una intencionalidad, que presenta un valor, significa juzgado y vinculado a la historia. Y precisamente eso se intenta evitar, dado que la historia es historia de la civilización y toda la civilización, en el marco de la contestación sistemática, es represión de los instintos vitales.

<sup>7</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. "*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*". Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>8</sup> BEUYS, JOSEPH. Acción "*El silencio de Marcel Duchamp se sobrevalora*".

<sup>9</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. "*El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*". Madrid, 1995.



JOSEPH BEUYS



JOSEPH BEUYS con el traje de fieltro.



JOSEPH BEUYS: "El fin del siglo XX" (44 Bloques de basalto) 1983



JOSEPH BEUYS dibujando una cabra en la arena

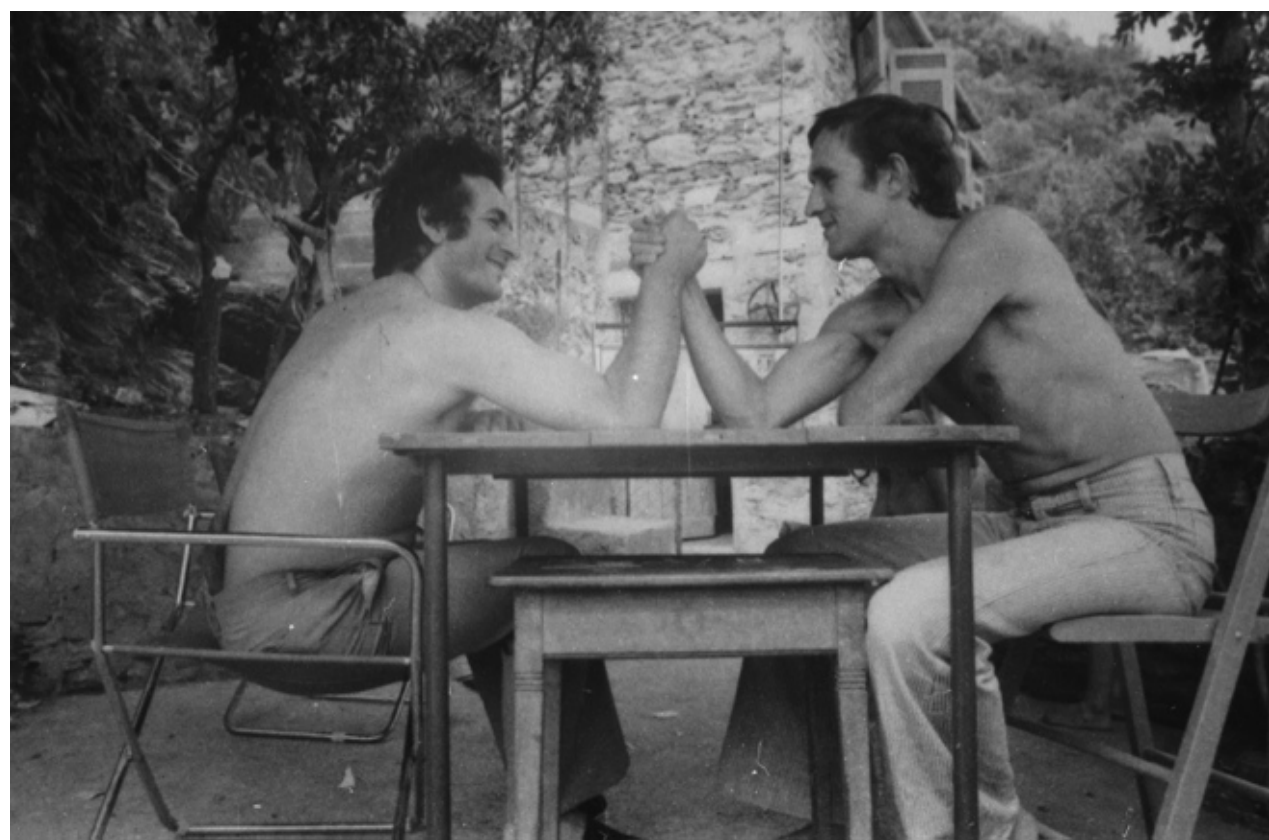


JOSEF BEUYS. " *FAT CHAIR*". ( SILLA, GRASA, Y CABLE PARA SUSPENDER)1963-1970





### CAPITULO 3. ARTE POVERA *VERSUS* MINIMALISMO



Vernazza, 1969.

ALIG  
HIER  
O E  
BOET  
TI Y  
SALV  
O,

Previamente al análisis de las relaciones entre el *Arte Povera* y el *Arte Minimal*, resulta conveniente hacer unas consideraciones sobre los vínculos entre la arquitectura y la práctica artística coetánea, en sus manifestaciones, aunque en la época concreta que estudiamos, ésta se centra principalmente en la escultura.

*“En las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias se aplicaron a atacar el status quo del que formaban parte convenciones como la división entre artes mayores y menores, puras o aplicadas, las fronteras entre pintura, escultura y arquitectura; barreras y convenciones que, conforme el siglo fue declinando, se vieron definitivamente vulneradas, transitadas en todas direcciones y con todos los híbridos posibles...uno de los campos abiertos en la controversia del arte moderno ha sido el de la cuestión relativa a la arquitectura y sus vínculos abiertos hacia las demás artes, hasta el punto de establecer simbiosis esenciales. Pero tal asunto ha sido consubstancial a toda la historia del arte. En el siglo XX han sido muchos los momentos de manifestación explícita de la simbiosis artística. Históricamente se suelen referir vínculos como los establecidos desde el Cubismo y la transición conceptual de la arquitectura moderna, con un Le Corbusier también pintor; o la imbricada relación entre las artes en el Neoplasticismo, el Constructivismo y el Expresionismo, cuyo crisol se encuentra en la Bauhaus o en el Vchutemas. Para Siegfried Giedion, junto al desarrollo tecnológico y a una instancia de moralidad, en el movimiento moderno, un tercer factor definitorio había sido la aportación de las artes visuales” (...)* “La relación entre arquitectura y arte estaba abocada a un proceso que retomaría la vía más substancial, de experimentación de una idea identitaria, más que de una práctica de integración, de mutua ayuda, para el buen resultado en la cualificación del espacio habitado. Mientras la arquitectura reiteraba manifestaciones de manierismo moderno, en el campo artístico iba a producirse un proceso de innovación que encontró su oportunidad en la reacción al expresionismo abstracto, igualmente sujeto a manieristas reiteraciones de los brillantes ejercicios de angustia existencialista, en Estados Unidos, cuya centralidad artística después de 1945 es difícil de rebatir, por más que su potente trayectoria no pueda apagar los acontecimientos paralelos de Europa o de otras regiones del planeta en un proceso irrefrenable de globalización cultural, tan pegada a la mundialización económica y a su forma de hegemonía política”.<sup>1</sup>

El *Arte Povera* es ante todo una actitud, un concepto, un espíritu en el que uno de los aspectos más evidentes lo constituye su carácter de oposición al *minimal*. Éste supone la aséptica purificación del objeto sacralizado, ligado al orden y la tecnología, un arte hecho de objetos estables, bien cortados, pulidos, entregado al proceso modular y estandarizado. Un arte neutro, despojado de ambigüedades y de expresividad.

*“La defensa de la riqueza de significados en vez de la claridad de significados, que se contraponen al minimalismo es uno de sus principios esenciales, y una de esas imágenes más elocuentes se establece mediante la dicotomía entre dos modelos de arquitectura que Venturi denomina “pato” y “tinglado decorado”, según posea una forma global que distorsiona integralmente los sistemas de espacio, estructura y programa o se resuelva de manera independiente distinguiendo lo elemental del tinglado de la imagen, segregada en un gran plano ornamental. De estos modelos fundados en la observación del paisaje de consumo urbano, con Las Vegas como paradigma, se derivarán múltiples manifestaciones del desarrollo más desinhibido, desde Disney hasta Fran Gehry”.*<sup>2</sup> “Sólo pasando a través de las condiciones materiales se pueden alcanzar las fuerzas que actúan en su interior y el auténtico campo de actuación que es sin duda el de los significados. La condición abstracta de la sensibilidad refuerza el paso de la sensación a la percepción, y de la percepción al concepto. Un concepto que el arquitecto o el artista transfieren a una materialidad concreta, a un artefacto tangible....aludimos a la importancia del concepto y su transferencia a la materialidad de la obra”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> PÉREZ ESCOLANO, VICTOR: “Del objeto a la arquitectura. ¿Qué es la escultura moderna? Escalas del Minimalismo. Arquitectura y escultura”. Fundación Cultural Madre Vida. Páginas 263-291. ISBN: 84-89455-78-3

<sup>2</sup> PÉREZ ESCOLANO, VICTOR. Op. cit.

<sup>3</sup> PÉREZ ESCOLANO., VICTOR Op. cit.



FRANK STELLA: "*Series negras I*". 1967



DONALD JUDD (1928-1954) Instalación de hormigón en la Chinati Foundation, Marfa, Texas.



ROBERT MORRIS. Las 3 L (LBeams) 1965



La obra de unos artistas como los *povera*, que fueron intuitivos, subjetivos, líricos, poéticos, paradójicos y que quieren presentar la imagen de los aspectos irracionales e incontrolables de la experiencia vivida, se constituye en la alternativa a estos objetos fríos y limpios de las estructuras primarias. Es la dicotomía oficial. Si no se tiene cuidado, se acaba por afirmar que el *minimal* y el *povera* resucitan el viejo debate entre *techné* y *physis*, o bien la alternativa en la que el minimal –norteamericano–, sería la tecnología, lo limpio, mientras que el *povera* –europeo– representa la naturaleza y lo descuidado, lo sucio: cabeza o corazón. En el minimalismo los objetos son reducidos a la única formalidad de su forma, a la única visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen; “*lo que ves es lo que ves*” había dicho Frank Stella<sup>4</sup>. Lo mismo ocurre con los “Objetos específicos” de Donald Judd<sup>5</sup>. También se trata de prescindir de la temporalidad. Los objetos deben ser vistos en su propia estabilidad, una estabilidad que impida cualquier metamorfosis. Para que esto ocurra deben ser fabricados con materiales industriales, materiales actuales y además hechos para resistir el paso del tiempo: aluminio, acero inoxidable, hierro galvanizado, resina, poliéster....

El objeto lo vemos ante nosotros en su pura especificidad, sin representar nada. Lo miramos, pero él no nos devuelve la mirada. El objeto no nos mira. Su producción ha de seguir un proceso repetitivo, seriado. Lo mismo vuelve invariablemente a lo mismo. De este modo se puede conseguir un arte vacío de toda connotación, de toda emoción, un anti-expresionismo, anti-psicologismo; ni interioridad, ni latencia, ni misterio, ni aura. Evitar todo antropomorfismo; volver a dar a las formas y a los volúmenes su poder intrínseco. Cuando Judd habla de “objetos específicos”<sup>6</sup>, comete el desliz de aludir a ellos como agresivos y fuertes. La agresividad y la fuerza nos conducen al mundo fenomenológico de la experiencia. Por su vocación de presencia, por el modo en que se relacionan con el espectador, los objetos se convierten en una especie de sujeto. Cuando al comentar las “*Tres L*” de Morris, se hace referencia a la talla de los objetos, a sus brazos, a su posición, de pie o acostados sobre un lado; es decir, habla de una naturaleza antropomórfica negada en los textos, en los de Judd especialmente. Además, estos volúmenes, aparentemente sin contenido, han sido contestados por quien ha visto en ellos temporalidad, teatralidad, simbología...

Es de obligada presencia la obra de un Robert Morris que, por entonces, está haciendo la crítica a la escultura minimalista y describe una práctica artística que rechaza las formas duraderas y un orden preconcebido para las cosas, una práctica artística en la que las consideraciones de peso se vuelvan tan importantes como las de espacio, y en la que sean tomados en cuenta el azar y la indeterminación. Ahora nos pone delante de tal materia, tal hecho o tal situación y nos deja reaccionar. *Anti-forma* como *anti-orden* impuesto. En este sentido dialogaría con Richard Serra<sup>7</sup>, quien confiesa haber anotado en 1967 y 1968 una “lista de verbos que responden a las distintas actividades que se pueden realizar con los materiales no específicos: doblar, rasgar, cortar, aplanar... El lenguaje estructuraba sus actividades con relación a los materiales, tenían la misma función que los verbos transitivos.

<sup>4</sup> FRANK STELLA. (Maiden) USA, 1936. Artista minimalista. Su célebre aforismo en 1964, se convirtió en la ejemplificación del movimiento minimalista. En el arte abstracto no hay necesidad de buscar un significado.

<sup>5</sup> DONALD JUDD. Missouri. USA. (1928-1994) Artista minimalista. Estudia los objetos resultantes de una búsqueda de objetividad y positividad absolutas, concebidos como unidad de superficie, forma y color, en oposición a la composición tradicional basada en las relaciones de las partes con el todo. Artículo “Objetos específicos” en *Art Internacional*, 1965.

<sup>6</sup> JUDD, DONALD. “*The complete writings 1959-1975*”. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.

<sup>7</sup> RICHARD SERRA. San Francisco, 1939. Escultor minimalista. Intentó comprometerse con el *Arte Povera* y el *Arte Minimal*, en la elección de materiales: plomo, acero cortén etc.



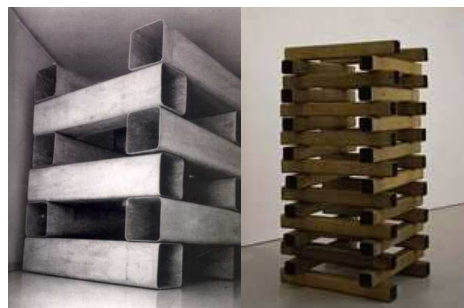
DONALD JUDD. *Sin título*. 1980.



ROBERT MORRIS: "Sin título". 1965 SOL LEWITT: "Cubo" 1960



RICHARD SERRA: "Right Angle Plus One". 1969



ALIGHIERO BOETTI. "Canasta". 1966



GERMANO CELANT. ArtePovera. History and Stories. Electa.

Serra tiene en cuenta las cualidades físicas de los materiales, rechaza la soldadura -costura- por autoritaria, ya que no respeta la verdad del material. Sus piezas poseen una especie de fuerza elemental que proviene del material mismo<sup>8</sup>. Con estos presupuestos y con el rechazo de experiencias artísticas inmediatamente anteriores e incluso coetáneas, como las del arte «*gestaltista*» o «*programado*» volcado en las nuevas tecnologías, el arte *povera* nace con la voluntad de rechazar los iconos de los *mass media* y las imágenes reduccionistas e industriales del pop art y del minimalismo. Para ello apuesta por un “modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres<sup>9</sup>”, valores que según el que iba a ser el principal teórico del movimiento, el crítico italiano Germano Celant, se asocian a un alto grado de creatividad y espontaneidad e implican una recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía. En comparación con el *minimal* se puede definir el *povera*, como “flexible, empírico, instintivo, subjetivo, lírico y poético<sup>10</sup>”.

El *minimal art* se caracterizó por la sencillez de sus estructuras primarias, ciertamente. Pero “olvidaba que la naturaleza tiene unas estructuras primarias en un grado de “cosificación” natural -incluso de extinción a causa de la agresión humana- de las que no se ocupaba, o apenas lo hacía<sup>11</sup>”. Y justamente sería el *Arte Povera* el que intentaría recuperarlas como evidencia de semejante cosificación. Se crea “un contrapeso a la estructura primaria del minimalismo racionalista al valorar la complejidad de lo sencillo<sup>12</sup>”. Un grupo artístico, en suma, que también puede ser considerado al mismo tiempo representativo del arte conceptual. Por ello no es factible una separación estricta entre arte pobre, arte conceptual y *minimal*, puesto que sus respectivas problemáticas artísticas se entrelazan en la investigación de la realidad. “El arte de traspasaba los años del expresionismo extracto para enlazar, no es aventurado decirlo, con la fascinación de los artistas del emergente minimalismo por los modelos puristas de esa arquitectura en la que domina el silencio. Situarse junto justo en el límite, donde el nihilismo merodea implicará siempre un alto riesgo”.<sup>13</sup>

“Lo complicado es lo contrario de lo simple mientras que, en cambio, lo elemental no sólo no se opone a lo complejo sino que construye su condición necesaria y simplicidad y contradicción son dos significados opuestos pero ninguno de los dos otorgan objeto valor estético. Mientras que elementalidad y complejidad forman un par conceptual complementario, que tiene una importancia capital para el procedimiento artístico. La obra de arte es siempre la construcción compleja en el que se reconocen los elementos que la forman. Sólo a través del sabio manejo de lo elemental estamos en condiciones de obtener lo complejo”.<sup>14</sup>

<sup>8</sup> SERRA, RICHARD. “*Listado de verbos: Acciones (sobre la materia) para realizar uno mismo*” 1967-1968.

<sup>9</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>10</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. Op. cit.

<sup>11</sup> RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. “*Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX*”. Colección Universitas 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana 2008.

<sup>12</sup> THOMAS, KARIN. “Diccionario del Arte Actual”. Editorial Labor. Barcelona, 1978.

<sup>13</sup> PÉREZ ESCOLANO, VICTOR. “*Del objeto a la arquitectura. ¿Qué es la escultura moderna?* Escalas del Minimalismo. Arquitectura y escultura”. Fundación Cultural Mafre Vida. Páginas 263-291. ISBN: 84-89455-78-3

<sup>14</sup> MARTÍ, CARLES, “*Silencios Elocuentes*”, Barcelona, UPC, 1999



ANDY WARHOL: "Campbell's Tomato Soup" 1969. Pop Art.



Brillo Soap Pads Box, Andy Warhol, 1964. Pop Art.



Donald Judd, 'Untitled' 1972



PIERO MANZONI. 1933-1963 "Mierda de artista". Contenido neto 30gramos.



PIERO MANZONI: "Aire de Praga". 100 % orgánico". 375 ml.

A fin de poder realizar una comparación lógica, debemos establecer algunas características generales de ambos movimientos, para luego enumerar las posibles coincidencias o diferencias.

*Arte Minimal:* Arte de las Corporaciones. Ausencia de gesto artístico. Formas puras y poco expresivas. Monocromo, frío, monumentalista. Receptivo más que emocional. Materiales duros, rígidos, pesados. Producción y consumo serial, pureza, inmediatez, ejecución anónima. Experiencia personal de la obra por parte del espectador.

*Arte Povera:* Contra lo establecido, fuera del sistema. Percepción sensible. La materia se expresa por sí misma. Se trabajan los contrastes. Remiten a la vida. Rechazan jerarquías de técnicas y materiales. Con frecuencia ambiental, con un fuerte componente teatral. Efímero. Simple, inmediato, espontáneo.

Planteadas así algunas características de ambos movimientos, pasemos a analizarlas y compararlas. En tanto que el movimiento *povera* se da en Europa, y específicamente en Italia, el minimalismo surge en Estados Unidos. El arte *povera* se manifiesta contra todo lo establecido, lo que ellos denominaban el arte impuesto por "el sistema", el arte complejo y tecnológico: contra eso surge un arte simple inmediato y espontáneo que rescata los materiales de la vida diaria. El minimalismo es un arte que responde a la filosofía de las grandes corporaciones. Respecto del tema de la "percepción", existe una coincidencia entre ambas corrientes, ya que ambas plantean la existencia de una experiencia personal por parte del espectador.

En el *povera* la materia es rica en sí misma, se expresa por sí sola, en tanto el minimalismo busca anular cualquier característica material que pueda distraer al espectador de la contemplación. Los artistas *povera* trabajan los contrastes: suave-áspero, inerte-vivo, en tanto que los minimalistas eliminan cualquier característica material. En las obras de *arte povera* encontramos gran cantidad de reminiscencias con lo vivo, lo orgánico, tendencia ésta preponderante en gran parte del arte europeo, ya que ellos están rescatando constantemente la conciencia de estar vivos, luego de haber padecido dos guerras, sentimiento que no existe en América, donde las obras minimalistas son frías, duras, rígidas, de formas puras y poco expresivas, no en vano se ha expresado que no existe nada más frío que abrazar un objeto con aristas, como un cubo. Con referencia a la ambientalidad y efecto teatral del *povera*, creo que sería sensato mencionar que coinciden con el minimalismo, ya que las obras de ambas tendencias invitan al espectador a recorrerlas. El espíritu *povera* habla de corroer o grabar, dejando la impronta del artista en el material, mientras que el minimalismo carece totalmente de gesto artístico, trabaja en serie, con producción y consumo serial de ejecución anónima. Otra gran diferencia es la simpleza y espontaneidad del *povera* contra la tercerización en la factura del *minimal art*.

A un arte "rico, agresivo, alzado sobre la imaginación científica, sobre las estructuras de una elevada tecnología", se debe responder con un arte pobre, un arte que desnude "la imagen de su ambigüedad y de la convención, la convención que ha hecho de la imagen la negación del concepto"<sup>15</sup>. Una extraña coincidencia que cabe mencionar es el uso de objetos "ready made", aunque no en muchas obras de ambos movimientos: tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, etc. En tanto que los *povera* creían que el artista podía producir la revolución, ser movilizador para "cambiar el mundo", los artistas minimalistas arrastraban el espíritu de completa desilusión que imperaba en los "sesenta", sentimiento que también compartían los *pop*.

Este modesto arte que valora los materiales industriales en estado bruto y la materia natural, surge en Italia, como una reacción en contra del predominio norteamericano, representado, en este caso, por el acero inoxidable, el plexiglás, etc. y lo natural y lo orgánico del *povera* contra la estricta y gélida geometría del *minimal*. Es la improvisación del sur europeo contra los metódicos norteamericanos, siempre triunfadores. Es el caos, el desorden y la improvisación contra el orden, lo sistemático y la lógica. Es el calor acogedor de la emoción, del sentimiento, contra lo cerebral, siempre frío, distante y eficaz, que hasta ahora ha conseguido mayor reconocimiento.

---

<sup>15</sup> CELANT, GERMANO. "Arte Povera. Appunti per una guerriglia". *Flash Art* nº 5. Roma. Nov-Dic. 1967.

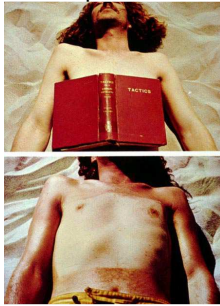
MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Metrocubo d'infinito*".1966, *Oggetti en meno (Objetos de menos)*  
JANNIS KOUNELLIS: "Sin título"







SOL LEWITT: Organismos geométricos tridimensionales, en una superficie distorsionada crean un concepto de “seriación espacial”



DENNIS OPPENHEIM: “*Tactics*” BODY ART.



GERMANO CELANT. GIULIO PAOLINI

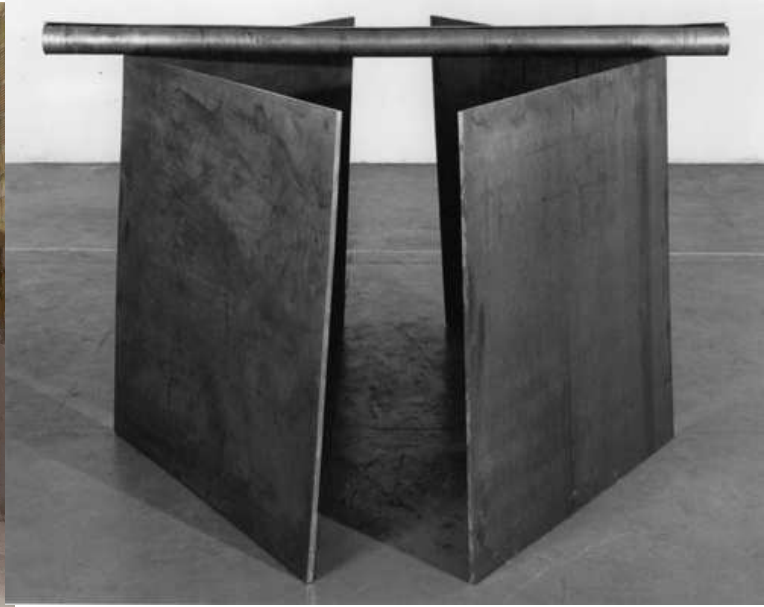


DONALD JUDD / GIULIO PAOLI



MICHELANGELO PISTOLETTO “*Sfera di giornali*”. 1966. RICHARD SERRA: “*Sin título*” 1969

MICHELANGELO PISTOLETTO "Sfera di giornali". 1966. RICHARD SERRA: "Sin título" 1969









GIULIO PAOLINI: "*Joven que mira a Lorenzo Lotto*".1967 ( fotografía sobre tela, que nos mira a nosotros). 30x24 cms. Lauphein, Colección Fer.

DE OLIVEIRA, OLIVIA: "*Hacia Lina Bo Bard*" pág.7  
ANDRIAN PACI: "*Jóvenes que miran a Giulio Paolini*" 2006-2014

El espectador queda involucrado en la obra. La propuesta de Giulio Paolini, así sentida, se nos presenta como algo más que un frío ejercicio conceptual sobre los problemas de la representación. El que mira se identifica en primer lugar con el objetivo, después con el espectador del cuadro en el museo, después con Lorenzo Lotto contemplando su cuadro acabado, después con Paolini que trasforma en obra personal un cuadro, sin añadirle ni quitarle nada. Todo un proceso que da cuenta de la problemática del ver. Esta obra povera puede servir para ilustrar lo que denominamos *binomio arte-vida*.



JANNIS KOUNELLIS:" *Margarita de Fuego*"



GIUSEPPE PENONE: "*Trampas de luz*", 1995



GIUSEPPE PENONE. "*Arbol de 8 metros*".



## 1 DUALIDADES Y CONTRAPOSICIONES

Dos mundos confrontados nuevamente, como en Kounellis. Una vez más debemos recurrir al sistema de oposiciones binarias en el que intervienen todos nuestros sentidos: duro, blando, contorno preciso, sometido a la rigidez de la geometría, y líneas ondulantes, fruto del caprichoso crecimiento orgánico. Hasta llegamos a pensar que el bloque de granito de la escultura, es la cultura; y la lechuga, la naturaleza que ha venido a perturbar el espacio del arte.

Basta con hojear un catálogo que reúna a los artistas bajo la denominación arte povera para damos cuenta de que no hacemos sino enfrentarnos a una serie de obras cuyo único denominador común parece ser la diversidad más despiadada: un papagayo enfrentado a un lienzo, tierra y cactus; dos iglúes; treinta y seis piedras de granito suspendidas. La *Venus de los Trapos*. Un hombre que busca su edad en un árbol. Una fotografía sobre tela: *Joven que mira a Lorenzo Lotto*. Una estrella para purificar las palabras; y al mismo tiempo, aquellas acciones efímeras, que se desarrollan en espacios abiertos también y hasta en el paisaje circundante.

Por otro lado, cualquier afirmación en este sentido se ve “contestada” enseguida por otra de signo opuesto. Así, al hablar de la fisicidad, nos apresuramos a decir que no puede ser “mentalista”, o sea, que no puede estar bloqueada en una transcripción ideal. La constatación pasiva se transforma en actividad y hasta en activismo, otorgándose una preeminencia absoluta al “hacer” respecto al “sobrellevar” pasivo en contacto con las cosas: el “modo del ser” se identifica con el del actuar. La casualidad y la contingencia del dato hallan una refutación casi insuperable en la declarada anterioridad de una idea, de un arquetipo. El difuso espíritu “tosco” y “anticulturalista”, o “preiconográfico”, choca a cada paso con un deseo igualmente manifiesto de orden y claridad. En definitiva, un caso de regresión a lo primordial, a lo vital, a lo profundo, se vuelve, mediante un movimiento sublimador, hacia principios de construcción bien ritmada.

La otra palabra antiautoritaria se llama energía y junto a ella, el proceso. Ni la causa ni el efecto sirven; tampoco la relación entre intención y acción. Ninguna de estas categorías tienen en cuenta ni las sorpresas ni las desviaciones. Hay que prestar atención al proceso y entregarse a él. Se pretende que el arte se entienda como un proceso, una forma de mostrar el tiempo de gestación de la obra. No se trata de que la actividad artística represente el mundo objetivo sino de utilizar el conocimiento de las leyes objetivas para una transformación activa, o una activación dinámica, de ese mundo objetivo.

“Una oposición extrema entre textura y tactilidad: tejido y acero, oposición que lo es también de temporalidades, por cuanto la exhibición de la impetuosa torsión remite inevitablemente al espectador a la historia de la escultura barroca italiana<sup>1</sup>”. Al mismo tiempo, la insistencia en estas fuerzas hace que el espectador reconozca las condiciones y los materiales que gobiernan actualmente la producción escultórica en una era dominada por tecnología industrial y el conocimiento científico. Esta preocupación casi estructuralista por los pares de opuestos determina asimismo la concepción y ejecución de la obra de Giuseppe Penone, por ejemplo *Árbol de 8 metros*.”

<sup>1</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

GIOVANNI ANSELMO: “*Respiro*” 1969.



GIUSEPPE PENONE: "*Trampas de luz*", 1995



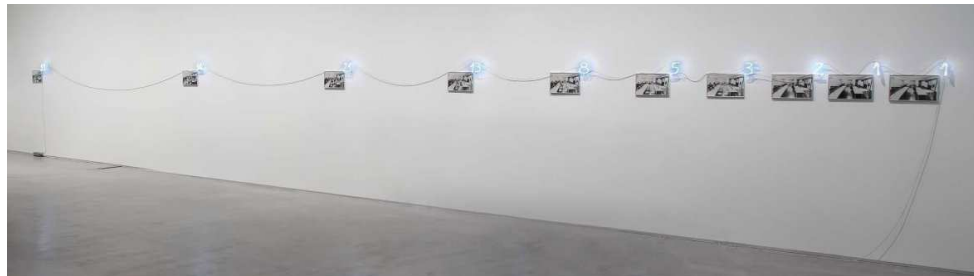


GIOVANNI ANSELMO: la temporalidad en “*Escultura que come*” 1968 y “*Respiro*” 1969.

Una expresión tan afín a los presupuestos del Arte Povera como es el término **temporalidad** nos lleva a significar aquello que como punto de partida pertenece al movimiento *povera*, la dualidad del término -el uso y su representación- la transitoriedad que caracteriza las cosas en la vida, su caducidad.

Lo transitorio como manifestación de pasajero, temporal, fugaz y efímero. No se considerará de ninguna manera lo permanente, lo seguro, lo cerrado, ni tampoco lo eterno, y a este axioma es precisamente al que se aferran los *artistas povera*. El rasgo específico de lo indeleble es exactamente lo que impugnan. Todo es finito y como tal, el acto creativo, lo resultante de ese episodio, no debe perdurar ni permanecer en el tiempo.

“*La escultura que come*” desde 1968, deglute y metaboliza aquello que se le ofrece temporalmente y sucesivamente, pero este ciclo se puede interrumpir y la escultura perecería en cualquier momento. Sin embargo, está y ha estado comiendo lechuga durante varias décadas. Lechugas, escarolas y achicorias dependiendo del país donde se encontraba. En definitiva, esta obra refleja nítidamente el carácter **inestable** de lo que se entiende como **proceso** y que –además- se considera **intuitivo**.



MARIO MERZ.: “*Fibonacci en Nápoles*”. Fábrica en San Giovanni a Teduccio. 1971



MICHELANGELO PISTOLETTO: “*Espejos*”

## 2. EL PROCESO

Para vencer al sistema habría que subrayar la condición efímera del gesto; insistir en el carácter procesal, en la transformación, en lo discontinuo en contra de lo estándar; poder reconocer un proceso de transformación continua; insistir en los desplazamientos que se operan en el interior de la obra. Por ello, la necesidad de realizar trabajos sujetos a "la irrepitibilidad de cada instante". Aquel que no busque manejar lo intangible, que no se considere un poeta, no sólo es el mayor amigo de la inutilidad de la obra, sino el que ha pretendido hacer de la obra el vehículo mismo de lo inaprehensible.

Por ello huyen de la representación paralizada e inanimada en favor de un cambio continuo y una perpetua movilidad y tienen una decidida voluntad antiformal y situacional. Se debe prestar una atención especial a aquello que invite a lo transicional y efímero. Una obra estática y fija es el granito y la lechuga de Giovanni Anselmo, "*Escultura que come*", que nos habla del fluir y de la temporalidad; y qué decir tienen las canoas de Zorio o los incesantes equívocos de los espejos de Pistoletto, por no hablar de las velas encendidas en la instalación de Amalfi, los fuegos de Kounellis. No se trata de la obra como producción de un objeto, sino de la obra en tanto que actividad del artista. El lugar de la obra de arte es un lugar de experiencia. Con las progresiones de Fibonacci, o el iglú, el hábitat nómada, Mario Merz busca recrear un mundo fluido y dinámico.

Michelangelo Pistoletto se decantó, en 1969, por efectuar acciones. En "*El hombre amaestrado*" efectuaba una serie de actividades, sentado en plena calle, frente a un montón de trapos y prendas de vestir. Más tarde, evolucionó hacia la creación de instalaciones, entre las que destacan, las de los espejos. La disposición de los mismos en ambientes distintos crea efectos ilusorios espaciales de gran riqueza, pese a la pobreza de medios. Según él, es la perspectiva la barrera que es necesario superar. Decide evitar ser considerado un especialista para implicarse en un proceso alejado de la producción, similar a la que podría tener lugar en el mundo de las mercancías. Un mundo estandarizado en el que se siente constreñido a repetirse y repetirse por el hecho de ser conocido, a seguir un lenguaje que él mismo había desarrollado y que ahora le tiranizaba.

En su libro "*Las últimas palabras famosas*" de 1967, Pistoletto escribe "*Cuando un hombre se da cuenta de que tiene dos vidas, una abstracta, en su mente, y una concreta, también en su mente, o acaba como el loco que, por miedo, esconde una de sus vidas y representa la otra, o como el artista que no tiene miedo y que las pone en peligro a las dos.*" Declina hablar de sus últimos trabajos, porque "...nadie necesita demostrar que es mejor y la comunicación fluye fácilmente sin las estructuras de lenguaje, puesto que es fácil comprender quién es cada uno, como es cada uno. Al final seremos capaces de desarrollar todas las posibilidades del mecanismo de la percepción para la comunicación y la comprensión"....."*siendo distintos unos de los otros requerirían una larga lista de descripciones de los motivos contingentes que los han determinado*".

Los "*Ogetti in meno*" dan cuenta de instantes de la vida del artista que le llevan a percepciones y a intuiciones siempre diferentes. Ninguna cosa única le va simplemente a representar: "*mis cosas de hoy no representan, son*". Y son además la experiencia consciente del carácter único de cada instante creador, hacedor, porque dan, recogen, actúan, presentan, no hay una metodología fija.

Alighiero Boetti le acompaña en su estrategia, y no sólo duda de su identidad al presentarse sucesivamente como doble, sino que lleva esa pérdida de identidad hasta el extremo de hacer un rechazo voluntario de la noción de estilo: nadie identificaría al mismo autor detrás de cada una de sus producciones. Del mismo modo, Pino Pascali está obsesionado por huir del monolitismo y del discurso unívoco

El único artista que escapó verdaderamente al sistema fue Piero Gilardi (1942). Para no ser considerado un especialista de la metáfora recuperado en la fábrica de la cultura burguesa, abandona la creación artística, ya que el objeto artístico es una mercancía también, objeto sagrado, en este sentido, como todos los objetos producidos por el capitalismo. Antiforma como pobreza: huir de materiales autoritarios y vanidosos que exhiben su buena forma; liberar al hombre de las estructuras rígidas que le impiden gozar, liberar también al material; valorar lo que tiene de pobre el material, su estar en él y no ser otro, ni otra cosa.

Pobreza también en la intervención, en una representación que pasa en muchas ocasiones a ser presentación de los materiales en libertad. Antiforma como pobreza, en este sentido. Otras veces, ¡pobres materiales!, obligados a encuentros nunca deseados, a encuentros precarios, transitorios, que a veces llegan a enunciar su desintegración. Conceptuales/pobres, pobreza en tanto precariedad, falta de seguridad, duda ante el orden de los signos del discurso plástico visual. "*Et quid amabo nisi quod aenigma est*" (¿Y qué amaré, sino lo enigmático?), titulaba Giulio Paolini una de sus obras en 1969. El enigma se liga a la ambigüedad de una obra abierta a una multiplicidad de sentidos, una obra abierta como estableciera Umberto Eco en 1963



ALIGHIERO E BOETTI. *Columnas*, 1968. *Autoretrato*, 1977



PIERO GILARDI: "Igloo" 1964



PIERO GILARDI. "Corriente de la costa", 1966



GIULIO PAOLINI: "*Et quid amabo nisi quod aenigma est*" (¿Y qué amaré, sino lo enigmático?). Campo Urbano, 1969



GILBERTO ZORIO: "Odio" ( grabado en la frente). 1971



Si la familia pobre se reúne y nos ofrece la única condición que comparte: la pobreza, lejos de constituir un rasgo demagógico y místico, se convierte en una poética que todavía defienden en sus propuestas; una poética que nació ligada a la desculturización, al empobrecimiento de los signos en aras de su transformación en arquetipos cargados de energía.

Una manera de entender el proceso creativo, una manera de construir que se pretende alejada de toda la iconografía ligada al espectáculo. Pobres que tienen todo el tiempo del mundo, que huyen de la velocidad que proponen las modas. Pobres en certezas, las que parece tener una sociedad acostumbrada a medios de información o comunicación que aseguran que las cosas son como son.

A Gilberto Zorio le gusta hablar de cosas fluidas y elásticas, de cosas mentales y vitales, sin perímetros literarios ni formales. *"Me considero alguien que pone en marcha un mecanismo y la imagen se va autoalimentando, visualmente, hasta el punto de que soy el primero en asombrarme... pienso en los ácidos porque no sé cuál será el final. Es una espera continua"*<sup>2</sup>.

Veíamos que el interés por el proceso era uno de los aires de familia más evidente entre los *povera*. Volvamos en este capítulo al proceso, pero de un modo peculiar, guiados por la obra de Giulio Paolini, *el povera menos povera*, pero el que nunca falta a ninguna celebración de la familia

¿Cómo puede estar en el *povera* alguien que dice que no hay equilibrio si no es en la simetría?, ¿alguien que reivindica la precisión del dibujo, que acude al intelecto y no a la sensación, que vuelve inteligible el espacio y no sensible? Paolini pone en marcha un proceso inverso, si se quiere, un proceso que pacientemente irá desmontando los mecanismos de la mirada y de la pintura.

La obra no se va haciendo en ese gerundio inacabable, sino deshaciendo en el mismo sentido. Porque para Paolini la obra es la pintura. Se aferra a la pintura que para él equivale a la historia de la pintura: la pintura es totalidad a la que nada se puede añadir. Así funciona Paolini. Como una especie de maniático de la memoria y de la reflexión, un *bricoleur* insaciable que manipula las referencias sin atender a ningún fin. No hay límite ni final, lo único que se pretende es estar en continuo estado de alerta analítica.

El proceso del "hacer en sí" apenas ha sido examinado. Sólo se le ha prestado atención en términos de una especie de polaridad mítica y romántica: la llamada acción de los expresionistas abstractos y las conceptualizaciones de los minimalistas. Esta recuperación del proceso implicaba un cambio radical en el modo de pensar tanto en la materia como en las herramientas de trabajo. El palo del que gotea la pintura es una herramienta que reconoce la natural fluidez de la pintura. Como cualquier otra herramienta, controla y transforma la materia; no obstante, su afinidad con esa materia es más estrecha que la del pincel, puesto que reconoce las tendencias y las propiedades inherentes a la pintura. En algunos aspectos, Louis se situaba aún más cerca de la materia al utilizar el contenedor mismo para verter el fluido.

La visibilidad del proceso en el arte surgió, durante el Alto Renacimiento, cuando se empezaron a guardar los bocetos y el trabajo sin acabar. En el siglo XIX tanto Rodin como Rosso dejaron huellas táctiles en trabajos acabados. Igual que los expresionistas abstractos, reflejaron la plasticidad de la materia en términos autobiográficos.

En el arte objetual no es visible el proceso. Los materiales a menudo sí lo son; cuando esto ocurre, suele ser evidente su lógica. Los materiales rígidos industriales se unen en ángulo recto con gran facilidad. No obstante, lo que impone la utilización de un material es la valoración a priori de lo bien construido. La forma bien construida de los objetos precedía a cualquier consideración de los medios, por lo que los materiales en sí se han reducido a aquellos que construyen la forma con eficacia.

Últimamente, han aparecido otros materiales aparte de los rígidos industriales. Claes Oldenburg<sup>3</sup> fue de los primeros en utilizarlos. Está en vías de realización una investigación directa de las propiedades de estos materiales. Esto implica una nueva consideración de su utilización en relación con el material. En algunos casos, estas investigaciones pasan de centrarse en la fabricación de las cosas a considerar la fabricación del material mismo.

---

<sup>2</sup> MARIANELLO, GIANFRANCO. *"Zorio, Gilberto"*. Edit. Xunta Galicia, 2012.

<sup>3</sup> CLAES OLDENBURG. Estocolmo, 1929. Se trasladó a USA en 1936. Pionero del Pop Art. Instalaciones de Arte Público, réplicas a gran escala de objetos cotidianos.

PIERO GILARDI. "Corriente de la costa", 1966



ALIGHIERO E BOETTI. *Columnas*, 1968. *Autoretrato*, 1977





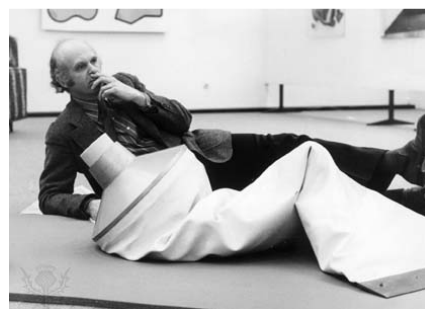
GIULIO PAOLINI: "*Mimesis*".1975



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Hombre que huye del espejo*" 1971.



AUGUSTE RODIN. "*El Beso*" 1898. MEDARDO ROSSO, 1898



CLAES OLDENBURG

En Gilberto Zorio también está presente el interés por los aspectos cromáticos, exaltados por el empleo de materiales realmente insólitos, algunos de carácter volátil, como el fósforo, el azufre o los ácidos. Al emplear crisoles y alambiques, junto con focos luminicos diversos, creó ambientes cargados de energía. A veces se manipula directamente un material dado sin la utilización de ninguna herramienta. En estos casos es tan importante considerar tanto la gravedad como el espacio. La importancia concedida al material y a la gravedad como medios da como resultado formas no establecidas de antemano. Los criterios de ordenamiento son, por necesidad, casuales, imprecisos, y secundarios. Amontonar al azar, apilar desordenadamente, colgar estos procesos dan una forma temporal al material. Se toma en cuenta el azar y queda implícito lo indeterminado, puesto que de un cambio en la colocación resultaría otra configuración. La rotura con la forma preconcebida y duradera y con el establecimiento de un orden previo para las cosas es un esfuerzo consciente; es parte de la negación a continuar con la estetización de la forma a través de su tratamiento como un fin preestablecido.

El proceso desarrolla dinámicas a las que se ha de atender, dinámicas que se contraponen: frío/caliente, equilibrio/desequilibrio, blando/duro, liso/rugoso, pesado/ligero, oscuro/luminoso. Y para comprobarlo no tenemos más que detenernos ante las plantas de Kounellis sobre placas de acero, o ante la esponja entre los hierros de Anselmo, los experimentos químicos de Zorio, la Venus de los trapos de Pistoletto.

Tal vez la propuesta más relevante del «povera» estriba en abordar la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes. En este sentido cursa una invitación a toda persona para que se embarque en una aventura creativa, sin atender a los condicionamientos de la realización tradicional y sin salirse de los marcos habituales de la actividad cotidiana. Simultáneamente, al aceptar cualquier material como potencial punto de partida de la obra, explota al máximo la estética del desperdicio, de tan larga tradición desde el dadaísmo. El arte «povera» ha sido uno de los ejemplos más ilustrativos de las actuales tesis de la extensión del arte y de la actividad artística más allá de las imposiciones de las prácticas y canales heredados de la tradición.

Todos ellos hacen intervenir una mitología personal que participa en el conocimiento universal mediante la intervención de gestos, actos gratuitos y a menudo inexplicables. El arte povera basa así su acción en el espacio circundante, al tiempo que interpela al espectador solicitando su participación. Las demostraciones que se nos ofrecen ponen en escena objetos realizados con materiales orgánicos. Estos, en perpetua mutación, refuerzan de este modo el carácter inestable de un proceso que se considera intuitivo. Subjetividad individual e inconsciencia colectiva se subordinan a la objetividad histórica del objeto, desembocando en una complejidad cuya ambigüedad no tiene más objetivo que perturbar la reflexión y la contemplación del espectador.

La creación debe ser efímera, por oposición al bien de consumo y al rechazo de asimilar el arte a un producto. Todos estos principios estéticos actúan también sobre “lo irrisorio y lo paródico donde la metáfora desempeña un gran papel<sup>4</sup>”. Así, las esculturas lúdicas hechas de plástico blanco de Pino Pascali ilustran este aspecto del arte povera.

Desde 1965, la obra de Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse<sup>5</sup> o Robert Smithson había planteado una forma de trabajo paralela como salida del parón minimalista. Así pues, la denominación povera no se refiere en la práctica tanto a la pobreza de los materiales como a la “simplificación de los procesos transformadores de la materia y a la acción espontánea de elementos basados en la experiencia directa de la vida y la naturaleza<sup>6</sup>”.

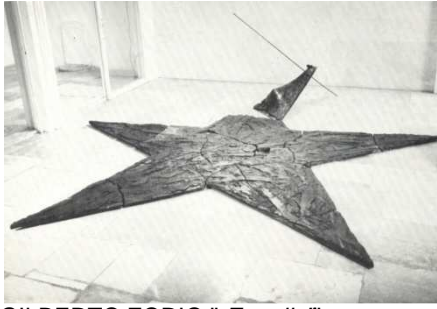
Por otra parte, el arte povera, que profundizó en los parámetros de una identidad mediterránea, basada en una cierta continuidad ininterrumpida del clasicismo, implica la expresión paralela de la cultura artística y la vivencia del artista. A pesar de que las obras más significativas de esta tendencia alcanzan un alto grado de repliegue sobre el lenguaje, en el arte povera se hace patente una actitud crítica de cara a la sociedad industrializada y sus procesos de simbolización de las mercancías. La obra de Merz, Zorio o Anselmo demuestra las posibilidades expresivas del arte que trabaja con medios mínimos, en lugares no específicamente concebidos para la presentación de obras de arte. De hecho, supone una lucha frontal contra la mercantilización del objeto artístico en la sociedad post-industrial.

---

<sup>4</sup> CELANT, GERMANO. “Arte povera/ Arts povera”, Milán, Mazzota/Nueva York, Praeger/Tübingen, 1969.

<sup>5</sup> EVA HESSE. Hamburgo (1936-1970) Se trasladó a Nueva York, huyendo de la Alemania nazi. Escultora conocida por su trabajo pionero con materiales como el latex, la fibra de vidrio o el plástico. Casada con el escultor Tom Doyle.

<sup>6</sup> RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. “El mundo contemporáneo”. Alianza Editorial. Madrid, 1997.



GILBERTO ZORIO." *Estrella*"



MICHELANGELO PISTOLETTO: Instalación



GIOVANNI ANSELMO: "Escultura que come". Lechuga, cable de cobre y granito, 1968



PINO PASCALI: "*Decapitazione della scultura*" 1966



EVA HESSE. "*Ingeminate*" 1965



La estética procesual que a menudo empleó, en la que la obra acaba por desaparecer, o no ha llegado a ser construida, actúa en este mismo sentido antimercantilista. Germano Celant mantiene que este arte supuso un acercamiento entre la actividad del arte y la realidad sociopolítica del momento. En concreto, el arte *povera* hundiría sus raíces en la repolitización que se produjo en Europa hacia 1968. Independientemente de este aspecto, no cabe duda que “esta generación de artistas italianos, con su radicalismo conceptual y su profunda conexión con la naturaleza, planteó una versión europea del final de las vanguardias”<sup>7</sup>.

En 1967, Michelangelo Pistoletto hizo rodar fardos de periódicos en las galerías de Turín con el objetivo de ilustrar cómo el arte absorbe los tópicos y la vida cotidiana. El escritor Umberto Eco difundió lo que él mismo describió como la «obra de arte abierta», tan ambigua, incierta y fragmentada como la vida. Al principio, la nueva tendencia se manifiesta como un giro desde la operación estética de la producción de objetos al área del espectáculo; un espectáculo, claro está, cuyo escenario es la realidad cotidiana del mundo. El nexo de la poética del «arte povera», con la poética del «teatro de la crueldad» de Antonin Artaud<sup>8</sup> es evidente en Pistoletto.

El hecho de que el instrumento escénico del que generalmente se sirve sea el espejo, demuestra su intención de involucrar al público, un público ocasional, en situaciones desconcertantes en las que el artista es espectador-actor y está presente con su imagen en el espejo.

La diferencia del interés americano en un “modelo empirista de proceso y temporalidad, aquí los procesos de producción industrial se invierten y se muestran a cámara lenta”<sup>9</sup>, en un retorno de la cultura a la naturaleza que sería impensable en cualquier obra americana del periodo posminimalista. Giuseppe Penone deshace literalmente los procesos de manufactura del objeto industrial, en este caso una viga, quitando una capa tras otra hasta revelar su núcleo interior.

En consecuencia, con un contra ataque dialéctico y merced a un proceso extremadamente delicado que es al mismo tiempo anti industrial y -paradójicamente- anti artesanal, el artista rescata los orígenes naturales del producto industrial, revelando un árbol con su tronco y sus ramas como núcleo de la forma geométrica de la viga. Esta complejidad de gestos y operaciones descarta el mero “retorno” a la modalidad manual o artesanal, e impide que la obra de los artistas del *arte povera* caiga en las posturas reaccionarias de la “*pittura metafísica*” o en las actitudes de la cultura de la moda y del diseño, que se limitan a fetichizar el retorno a los materiales y procedimientos de la era preindustrial.

El arte *povera* evoluciona a partir de un “proceso progresivo de perfección metódica, que ya había sido iniciado con el *minimal art* y con el arte conceptual en orden al procedimiento de la expresión artística”<sup>10</sup>. Maneja el material concreto, trivial, a veces inadvertido, de una situación preexistente, para evidenciar la transformación en el aspecto de esa realidad, desatendida y sin embargo presente, que se verifica cuando el plan creativo altera las condiciones de la situación y las determina de nuevo. Así, con el mínimo gasto en material, el efecto del gesto, de la manipulación, se traduce en una visión ejemplar. Con la transformación del aspecto, está íntimamente ligada la unión del material empleado, que se manifiesta como clave de la declaración y, por ello, deviene en desencadenante de una serie asociativa y con diversos planos.

El arte «povera», en cambio, no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como hacer visible en la realidad trivial del material la transformación de su apariencia. Renuncia al espíritu negativo del neo dadaísmo e intenta encontrar un sentido al menos neutro. Asimismo se diferencia básicamente del “arte matérico” de Antoni Tapies, Alberto Burri, etc. En éste, las propiedades físicas del material son captadas como ingredientes estéticos y transformadas artísticamente como modos de apariencia de lo táctil y cromático, insertas en la categoría del cuadro y como uno de los síntomas de su propia crisis.

<sup>7</sup> RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. “*La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*”, Madrid, Siruela, 1998.

<sup>8</sup> ANTONIN ARTAUD. Marsella (1896 -1948). Poeta, dramaturgo, ensayista, director escénico y actor. Creador del “*Teatro de la crueldad*”, autor de su célebre Manifiesto.

<sup>9</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. “*Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*”, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

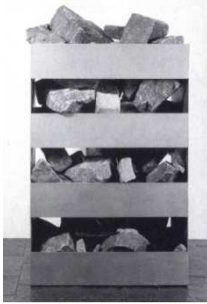
<sup>10</sup> THOMAS, KARIN. “*Diccionario del Arte Actual*”. Editorial Labor. Barcelona, 1978.

MARIO MERZ: "Iglú"









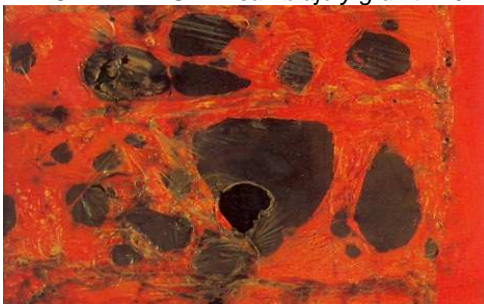
ROBERT SMITHSON. "*Sin lugar*". Esmalte sobre aluminio con piedras, 1969.



MICHELANGELO PISTOLETTO: "*Fardos de periódicos*" 1967



ANTONI TAPIES. "*Ensamblaje y graffiti*" 1972



ALBERTO BURRI: "*Plástico rojo*", 1962

Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de «ensamblado», yuxtaposiciones, etc. Entre estas propiedades de activación destacan las maleabilidad, la rigidez, la conductibilidad, la flexibilidad y otras reacciones químicas de los minerales, troncos y crecimientos vegetal -Pistoletto, Kounellis-, propiedades de los cristales -Mario Merz-, coladas de plomo fundido -Richard Serra-, velas -Pistoletto-, el potencial energético de la grasa y de la margarina -Joseph Beuys-, la propia presencia física de los animales -Pier Paolo Calzolari, Kounellis, Beuys-, piezas de fieltros, de Richard Morris, etc.

La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia. El ataque a la noción racionalista reduce la actividad humana a la mínima expresión, a fenómenos de simple amontonamiento de materiales. En este sentido, el arte “povera” puede presentarse como una reacción al mundo tecnológico, con una cierta vena romántica.

La declaración de los fragmentos de la realidad y su selección como obra de arte no es un fin en sí mismo, sino que, como ha subrayado Merz, tiende a concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas, en algunos casos a desenmascarar y provocar reflexiones, tomas de posición crítica: Doce caballos, expuestos en 1969 por Kounellis, convierten el espacio de una galería en un establo.

Muchas situaciones son absurdas en un primer momento, pero cuanto más se reflexiona, más plausibles son en su referencia a la actual vida absurda. Es reiterativa, por ejemplo, la confrontación absurda del tubo de neón, como representación de la tecnología, con materiales naturales como agua, tierra, leña, tal como ocurre en algunas obras de Dibbets de 1968 o de Merz, Nauman<sup>11</sup>, Calzolari.

El significado se va desvelando en la propia configuración a través de la transformación de las propiedades de los materiales presentes. Estos pueden ser considerados como un índice perceptivo, vinculado a la presencia y heterogeneidad de las sustancias seleccionadas, buscando fragmentos de realidad y de significados. A medida que las obras se ven más sometidas a transformaciones, alteraciones, cambios de estado, es decir, en los casos más decididamente procesuales, como sucede, sobre todo, en la tendencia del arte ecológico, aparecen constantemente nuevos sentidos. Y lo mismo que nos referimos a la obra procesual, podríamos hablar de la comunicación procesual. Esto explica la multiplicidad de significaciones de estas obras dentro de sus determinaciones materiales.

Desde una consideración sociológica el arte “povera” supone una reacción al mundo tecnológico. Así ha sido interpretada por algunos de sus principales promotores, como por ejemplo, Mario Merz. Pero en absoluto se reduce a una transformación esteticista de la materia, como sucedía en algunas experiencias de la pintura matérica de los años cincuenta. Esta apropiación de fragmentos de la realidad y su consideración de obra de arte, evidenciando sus propiedades físicas y perceptivas, insinúa al espectador una concienciación sobre las situaciones estéticas sociales o ambientales de las cosas.

La obra como proceso impulsa paralelamente una comunicación procesual, sobre todo en las manifestaciones ecológicas más estrictas. Ahora bien, en todo caso, los procesos comunicativos se reducen al mínimo, las cadenas habituales de connotaciones simbólicas se simplifican a favor del aspecto literal de la existencia física de cada material. Sin embargo, no hay que pensar que el arte “povera” está desprovisto de connotaciones simbólicas. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto para estar finalizada respecto al tiempo o al espacio.

Arte Povera por lo tanto, no denota un arte pobre, sino un arte hecho sin restricciones, una situación de laboratorio en el que se rechaza cualquier fundamento teórico a favor de una apertura total hacia los materiales y los procesos. El apogeo del movimiento fue a partir de 1967, pero su influencia en el arte posterior ha sido duradera. También puede ser visto como la contribución europea, de Italia en especial, al arte conceptual.

---

<sup>11</sup> BRUCE NAUMANN. Indiana.USA. (1941). Artista multimedia característico del postminimalismo. Esculturas combinando las ideas del conceptualismo, minimalismo, arte performance y el videoart.

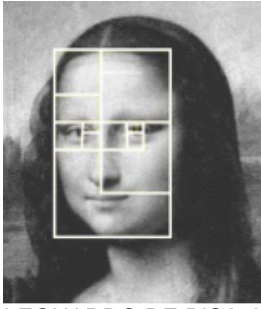
GIUSEPPE PENONE: "*Alpes marítimos*", 1968.





PIER PAOLO CALZOLARI: "*Como un lago del corazón*". 1968  
Cuero, mercurio y cola de pescado 250x 150 x 0,5 cms

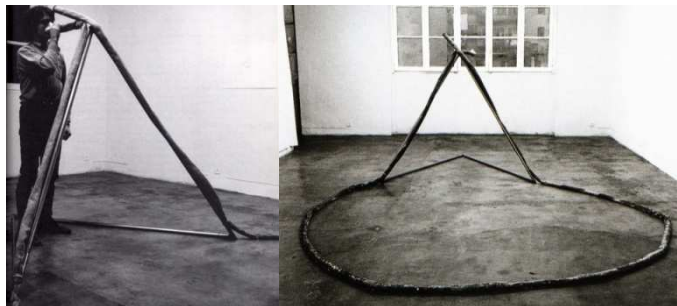




LEONARDO DE PISA. La serie Fibonacci, el número y la proporción aurea.



GILBERTO ZORIO: "*Sin título*". 1968



GILBERTO ZORIO: ""*Para purificar la palabra*". Turín.1969



GIOVANNI ANSELMO: "*Torsión*". 1968

### 3. LA ENERGÍA

Del mismo modo que la energía física genera las transformaciones que tienen lugar en el interior de la obra, el artista *povera* de aquellos años siente bullir otra energía a la que tiene que dar salida, es decir forma. Esta energía potencial es la que generan otras masas, las denominadas fuerzas sociales, el mundo en transformación. Por ello la insistencia en ligarse al contexto e interiorizarlo dialécticamente

La energía les acompaña. En todos ellos se encuentran referencias a sus lecturas científicas, desde Aristóteles y Fibonacci a Einstein. Una vez abandonada la acción *povera*, aunque en realidad no se abandona nunca; sólo dejan de celebrarse exposiciones bajo esta consideración, las actitudes se convierten en forma. La experiencia de aquellos años no estaba vinculada a los objetos. La obra debe llevar en sí el reto de tener que mantener lo efímero, esa materialización de energía psicofísica, y ello por medio de formas y materiales. Conocer el mundo gracias a una identidad de pensamiento y acción significa no contar con ninguna garantía previa, con una conciencia constitutiva, sino con una relación dialéctica en la que el valor de la experiencia es fundamental. Esto no nos debe confundir con un asistemático hacer, una vaga causalidad vacía de pensamiento. La obra *povera* es pensamiento plástico, es momento dialéctico, encuentro.

Zorio quiso aprovechar la velocidad del endurecimiento de la arcilla: cuando pierde la humedad *“es como un indicio de tierra que el fuego, con su irreversibilidad, se lleva consigo”*. No hace falta activar mecanismos para dar a ver la energía desvinculada, la pérdida, la entropía. Dice Zorio: *“es como si la figuración de la estrella, caída al suelo y hecha visible, me empujase a usar elementos figurativos, para dar un rostro a la inmaterialidad de las cosas y de la energía”<sup>12</sup>*.

No se debe mirar cada estrella como si de un único tema se tratara, sino recorrer con nuestra mirada todas las que están presentes indefectiblemente en cada una de ellas. De la estrella se debe pasar sin solución de continuidad al venablo, a la canoa, a los crisoles, a las pieles incandescentes. Todo un torbellino energético, un flujo en mutación continua. Impulso continuo, preocupación siempre reciente; sus arco iris, sus estrellas, sus planetas, las líneas subterráneas que recorren nuestro estar en el mundo, que evocan el universo, las fuerzas que recorren la tierra, los equilibrios entre las fuerzas... Todo en ella intenta hacernos sensibles a la energía que nos rodea, hacerla visible. Si dar a ver, es el cometido de todo artista plástico, es empresa mucho más ambiciosa, cuando, como en el caso de Zorio, se trata de mostrar la propia energía.

En ocasiones conviene la noción de modificación. Este concepto se encuentra en el corazón de muchos procesos artísticos de los años 60: modificación en tanto que *“orden del cambio que no afecta a la esencia de aquello que cambia, a la vez antítesis de la conservación y permanencia de la estabilidad”<sup>13</sup>*. Así entendida, la obra se vuelve el lugar del hacer. Lo efímero, el proceso, la manifestación del cuerpo y la materia en tanto energía, deberían provocar en el espectador una rica experiencia visual dada que le abre todo un mundo de posibilidades autoreflexivas que entrelazarían con prístinas preguntas antropológicas.

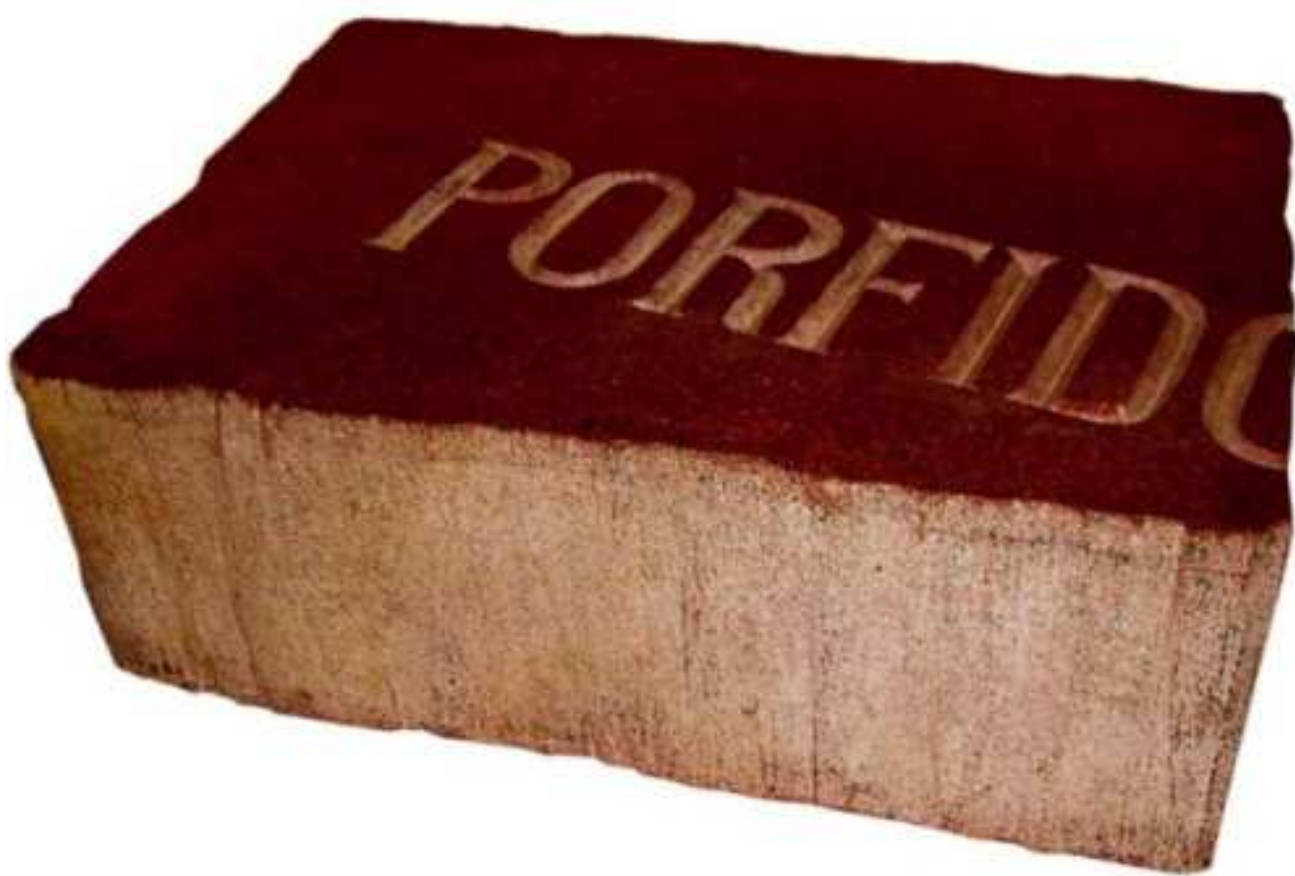
Por eso, otro de los aires de familia lo constituye esa obsesión por la puesta en escena de una parcela de energía. Energía que va implícita, intrínseca en las cosas -sean materia bruta u objetos-, energía en la proyectualidad de la vida, en el existir. Como las energías naturales en Giovanni Anselmo, también el potencial poético y emotivo. Cuando se refiere a su obra *“Dirección”* (1967-1968) reconoce que sus objetos son energía física, la piedra se encuentra dirigida hacia el norte por ser la orientación “natural”.

Energía también en *Torsión* (1968) -piel, cemento, madera, pared-; una obra que muestra la energía acumulada después de que varias personas han intervenido sobre un bloque de cemento dando vueltas y vueltas a un trozo de cuero que se halla retenido por la barra que soporta esa tensión y que evita que se afloje. Como en un resorte antes de estallar, se hace visible la energía acumulada. Gilberto Zorio sitúa su trabajo en el corazón de la energía. Su trabajo es un espectáculo de energía potencial. El objeto representa ya de por sí una cantidad de energía que puede transformarse en otro objeto o seguir siendo energía sin diferencia. Concebir la masa como energía conduce a descubrir la unidad en la variedad, la necesidad en la contingencia. Zorio quiere devolver a las palabras su energía para purificar las palabras (1969).

<sup>12</sup> MARIANELLO, GIANFRANCO. *“Zorio, Gilberto”*. Edit. Xunta Galicia, 2012.

<sup>13</sup> DE SALINA, JOLE. *“Gilberto Zorio, An interview”*. Data, 3, 1972.

PIERO GILARDI: “ *Ottoman Porfido* ” 1970



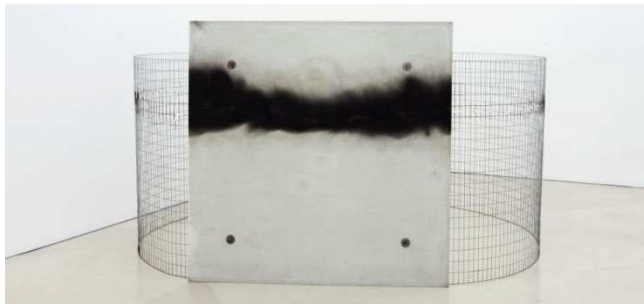




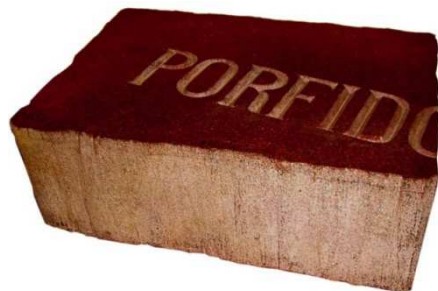
GIOVANNI ANSELMO: " *Direzione*" 1967-1968



PIERO GILARDI. " *Tótem doméstico*", 1964



GILBERTO ZORIO. " *Il fuoco è passato*" ( *El fuego es pasado*) 1968.



PIERO GILARDI: " *Ottoman Porfido*" 1970



Los artistas dirigen su atención al fluido de la intencionalidad y de la contemplación mostrando así un comportamiento liberador que se satisface en un ritual perceptivo colectivo y global. La energía primaria comienza a manifestarse en algunos trabajos de estos artistas desde 1965, trabajos que implicaban a la vez el tiempo psico-físico del autor y la percepción sensorial del espectador. Como en Giovanni Anselmo, la energía define la sustancia intrínseca de las cosas y no su apariencia. Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin sufrir las transformaciones artísticas de la pintura matérica. Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético y activo de los materiales. Por su parte, Gilberto Zorio, apunta: *"Me gusta hablar de cosas fluidas y elásticas, de cosas sin perímetros laterales y formales"*<sup>14</sup>

Tomemos *"El odio"*. El odio es palabra que refleja energía física y antropológica, que pesa, palabra agresiva, que oscila y se marca donde puede. También la energía en Joseph Beuys tiene ese carácter antropológico. La principal fuente de energía es el calor, que ligado a la vida y al amor es capaz de movilizado todo. Lo frío es siempre la muerte. Para él una forma es como una idea. La anti-forma es la energía; así, la grasa informe es energía pura, el deseo aún sin precisar.

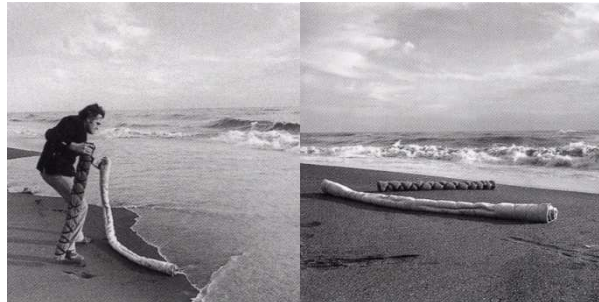
Piero Gilardi llamó microemotivos a los artistas, europeos y americanos - Bruce Nauman, Mario Merz, Zorio y otros- que tienen como objeto la energía primaria, aquella que se encuentra siempre antes y después de la estructura. La materia y la estructura se abren liberando la inmanente energía primaria del objeto.



GIUSEPPE PENONE



MARIO MERZ: "Iglú de Giap"



MARIO & MARISA MERZ. Mantas, cuerdas, cuero, 1967



JANNIS KOUNELLIS

#### 4. NATURALEZA-CULTURA-TÉCNICA

Los "povera" se reconocen naturaleza, necesaria, contingente... y buscan los nexos para no traicionarla, para constatar que forman parte de ella. Sólo existe un Todo del que el hombre y sus productos forman también parte. El artista necesita llegar a lo primigenio y confirmar que su actividad está inevitablemente ligada a la *techne*, a la fabricación de artefactos. La cultura no es sino parte de la naturaleza. Así, hasta el material tiende hacia sus más primitivos estados.

El artista povera se interesa tanto por el crecimiento de las plantas y las reacciones biológicas de los animales como por las reacciones químicas que afectan a los minerales, por las propiedades de los cristales, por el potencial energético de la grasa y por los objetos de la naturaleza inanimada que adquirirán calidad plástica gracias a sus propiedades físicas. "Culturalmente ya no es posible esa relación dominador/dominado, que el hombre ha mantenido con la naturaleza durante tantos siglos, considerándola fundamentalmente como fuente inagotable de recursos, en vez de como un bien cuya explotación ha de ser encauzada dentro de una filosofía cercana al desarrollo sostenible, a pesar de que ésta no quede exenta, por diversos motivos, de cierta polémica<sup>15</sup>".

La palabra alquimista no nos debe confundir porque en muchas ocasiones encontramos la misma fascinación por la técnica que por el ciclo de la naturaleza. Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo o Mario Merz recurren tanto a experiencias primitivas o medievales como a los conocimientos técnicos modernos. Cuando Merz utiliza el neón lo hace para demostrar cómo el hombre manipula la técnica.

Un pequeño grupo de italianos intenta huir de la frialdad a la que la sociedad del espectáculo somete a todo sujeto que caiga en sus redes. El arte, instancia privilegiada de la experiencia estética, debía tratar de reunificar lo disperso. La cultura era otra cosa para los artistas povera y también la naturaleza. Casi con mirada de antropólogos intentan buscar de nuevo los lazos perdidos. Para ello habría que empezar por situarse en el nexo entre naturaleza y cultura, habría que tener un comportamiento primitivo y desarrollar un tipo de conocimiento concreto, como el que la antropología estructural atribuye al pensamiento salvaje. Como había dicho Lévi-Strauss<sup>16</sup> en "*El pensamiento salvaje*". "*Un artista a medio camino entre sabio y bricoleur, ya que con medios artesanales confecciona objetos que son también modos de conocimiento*".

Cuando quiere evocar la tierra y el agua, hace que intervengan estos dos elementos tomados directamente del mundo natural. Lo cotidiano es transfigurado para convertirse en un lenguaje autónomo. En un registro diferente, Jannis Kounellis introduce elementos naturales como el carbón, que utiliza apartándolo de su origen; de esta forma con él crea el fuego de la flor para recrear un paisaje en el que fuego y carbón se interfieren en una dialéctica simbólica que toma como punto de reflexión el material como modo de ser.

En realidad, revisando la obra de Jannis Kounellis, Mario Merz o Michelangelo Pistoletto, la "pobreza" y los desechos sólo son algo circunstancial, que tiene que ver más con el éxito de la etiqueta povera que con el núcleo de su obra. Esto resulta aún más evidente en el caso de otros artistas como Pier Paolo Paolini, Giovanni Anselmo o Alighiero e Boetti, centrados en procesos de configuración y representación, que sólo emplearon materiales pobres episódicamente.

El arte povera, que valoró los materiales industriales en estado bruto y la materia natural, supuso una reacción europea contra el predominio del acero inoxidable pulido, el plexiglás y la estricta geometría del *minimal art* estadounidense. El *povera* es una práctica artística y existencial cuyo procedimiento consiste en suprimir y reducir todo al mínimo; empobrecer los signos, reduciéndolos a sus arquetipos.

Por otra parte, el "proceso reductivo del minimalismo"<sup>17</sup>, que inducía a una manipulación puntual de los materiales y al consiguiente descenso en la actividad transformadora del trabajo del artista, ha tenido en estos artistas una influencia más profunda que la propia tradición de la "*estética del desperdicio*" inaugurada por Kurt Schwitters.

---

<sup>15</sup> RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. "*Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX*". Colección Universitat 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana 2008.

<sup>16</sup> LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. "*La pensée sauvage*" Librairie Plon, París, 1962. Fondo de Cultura Económica. Ltda. Santafé de Bogotá. Colombia, 1997.

<sup>17</sup> RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. "*El mundo contemporáneo*". Alianza Editorial. Madrid, 1997.

PINO PASCALI. “*Ingransdici immagine*” 1968









ALIGHIERO E BOETTI: Centro Reina Sofía . Madrid



KURT SCHWITTERS. *Tarjeta Portal* para Merz Werbezentrale. 1925-

1927



RICHARD LONG: "A Line Made by Walking". 1967



ROBERT SMITHSON: "Spiral Jetty". 1970



Catalogo Exposición. "Con temp l'azione". 1968



Participan artistas asociados desde entonces al “*land art*”, que trabajan sobre la relación entre las fuerzas del universo y el hombre. En el desierto puede encontrar el tipo de espacio virgen, apacible, místico, que siempre los artistas han intentado introducir en sus obras, como le ocurre a Richard Long<sup>18</sup>, que camina, observa y registra. Su arte puede ser un paso o una piedra, redescubre el paisaje, la naturaleza. Es inglés e inevitable paisajista.

Deja en la naturaleza huellas, trazas, rastros; su pasión por el orden la informa, aunque siempre con sumo respeto. Robert Smithson<sup>19</sup> siente la necesidad de dejar de producir objetos, de abandonar el estudio, se lanza a indagaciones topológicas, reflexiones sobre el problema del lugar, a valorar el emplazamiento. Recupera un cierto tipo de mirada sobre el paisaje, construyendo mapas que nos dicen cómo llegar a ninguna parte.

Es significativa la propuesta de la exposición “*Con temp l'azione*”<sup>20</sup>, en la que se advierte que la obra no va a expresar algo que ya sepa, sino alguna cosa que todavía no sabe y mostrará en sí misma lo que debe saber para poder expresarse. Además, en la exposición Arte Povera en Bolonia, el año 1968, Germano Celant manifiesta el deseo del Arte Povera de huir de una representación estilística entregada a las mediaciones formales. Para ello se insiste en dos aspectos fundamentales: la presentación de los materiales en su inmediatez y la relación dialéctica entre artista y obra.

---

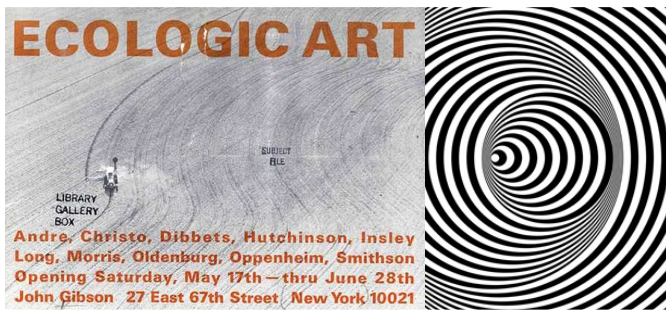
<sup>18</sup> **RICHARD LONG.** Bristol. Inglaterra (1945). Representante del Land Art. Esculturas geométricas simples, usando materiales recogidos en sus paseos. Obras efímeras sobre paisajes naturales registradas en la fotografía del lugar, en la descripción de la acción y en el registro del tiempo que le llevó realizarla.

<sup>19</sup> **ROBERT SMITHSON.** Nueva Jersey (1938-1973) Artista de obras efímeras como “Spiral Jetty” en el Lago Salado, en Utah. Desarrolló el Land Art. Comenzó en lugares suburbanos, empleando el término Earthwork para sus trabajos.

<sup>20</sup> PALAZZOLI, DANIELA. “*Con temp l'azione*” Galería Sperone. Diciembre de 1967.



Robert Smithson: "*Spiral Jetty*", desde la montaña Rozel Point, Utah 2005.



Cartel exposición "*ECOLOGICAL ART*". Galería Gibson de Nueva York. 1969

OCCHIO MOBILE. Lenguajes del ARTE CINÉTICO 1950-1970



DENNIS OPPENHEIM. *Maze*. 1970



JANNIS KOUNELLIS. Cabeza de yeso y bombona.1975.

## 2.5 ECOLOGÍA Y POÉTICA

Mucho antes de la políticamente correcta ecología, algunos *povera* decidieron enamorarse de la naturaleza: proceso, energía, fuerza, reacciones químicas. Se les suele atribuir una mirada romántica y por ella se sitúan a medio camino entre los argumentos incomprensibles de la física moderna, la añoranza por la química y la geología clásica y los problemas a los que la antropología intenta dar solución. En los mismos años en que los movimientos hippies se relacionan con la natura, algunos artistas se interrogan a su vez sobre la potencia de la naturaleza.

En este sentido, la *poética povera* es una manera ya clásica de entender el acto creativo y por ello funciona aún. Todavía significa pervivir por debajo de los vaivenes fluctuantes de las políticas. La física, la química, la geología y la antropología son formas de acercarse a la realidad, substratos de lo político.

“*Arte Ecológico*” será la denominación empleada para ciertas manifestaciones que acentúan, aún más de lo que genéricamente podemos entender como arte *povera*, el “aspecto vivo y procesual de la obra. La indeterminación y el cambio son dos parámetros definitorios en este tipo de realizaciones, aunque con presupuestos muy distintos a los del arte cinético<sup>21</sup>”: generalizando, podemos establecer que, además de la diferencia existente entre los propios elementos empleados, lo que caracteriza al arte *povera* y ecológico es que el proceso de transformación de la obra presentada aparece normalmente como consecuencia de su naturaleza material y física; es una característica más de su propia existencia y no -como en el arte cinético- el resultado de la acción de una fuerza ajena que se aplica al objeto.

Dennis Oppenheim<sup>22</sup> basará sus *proyectos agrícolas* en los sistemas cíclicos de la naturaleza. Robert Morris acentuó estos ideales de indeterminación y cambio con su serie de esculturas antiforma -incluyendo una que utilizaba vapor de agua- concebidas en 1968 y 1969. Este último año invirtió cincuenta mil dólares en la Bolsa de Nueva York afirmando que las finanzas son la ecología de la ciudad.

Sin embargo, algunos comentaristas han caído en la tentación de apuntar un deseo latente de regresión histórica, por ejemplo, refiriendo la obra de Kounellis como “*De Chirico en tres dimensiones*”, o de “celebrar la dimensión intrínsecamente “poética” de estas obras, cualidad luminosa programáticamente eliminada de la obra de los artistas americanos de esa generación<sup>23</sup>”. Pero lo que hace que la obra de los italianos a menudo resulte tan poética, es su capacidad única de fusionar las súbitas evocaciones de la memoria histórica con la crítica radical del presente. Esta dualidad también determina la escultura de Mario Merz, sobre todo las obras que despliegan las series de números de Fibonacci del siglo XIII estableciendo una progresión espacial. Merz abraza un antiguo principio matemático de expansión espacio-temporal que excede y complica la lógica simplista de las progresiones de Donald Judd<sup>24</sup>.

En un momento en que los fabricantes más concienciados toman cartas en el asunto ante el problema ecológico proyectando y financiando materiales recuperables, investigando fuentes limpias de energía y estudiando la transformación, almacenamiento y manipulación de desechos como motivos de preocupada atención, el arte pobre no deja, a su manera, de inducirnos a una reflexión sobre esta misma problemática.

En este sentido procesual físico y objetual destaca aún más lo que podemos llamar el arte ecológico en el sentido estricto. En 1969 tuvo lugar la exposición “*Ecological Art*” en la galería Gibson de Nueva York. La ecología en su sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones

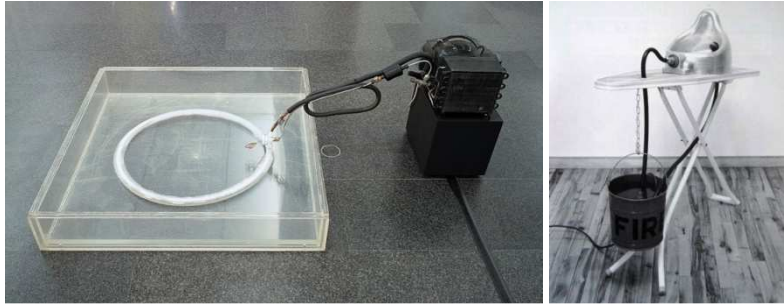
---

<sup>21</sup> ARACIL, ALFREDO y RODRÍGUEZ, ALFREDO. “*El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*”. Colección Fundamentos 80. Ediciones Istmo, Madrid, 1988.

<sup>22</sup> DENNIS OPPENHEIM. Washington (1938-2011). Artista gráfico y escultor, precursor del arte conceptual y pionero como artista de performances y Land Art.

<sup>23</sup> FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. “*Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*”, 1967. Editorial Akal, S.A., Madrid, 2006.

<sup>24</sup> JUDD DONALD. Missouri (1928-1994) minimalista. Artículo “*objetos específicos*”. “Objetos resultantes de una búsqueda de objetividad y positividad absolutas, concebidas como unidad fundamental de superficie, forma y color, oponiéndose a la composición tradicional basada en las ideas sobre las relaciones de las partes con el todo Art Internacional 1965. “*The complete writings 1959-1975. The Press of the Scotia Collage of Art and Design*”, 2005.



HANS HAACKE: '*Eisring*' 1970 '*Baudrichard's Ecstasy*' 1988.



ROBERT MORRIS: '*Lead and Felt*'. 1969



GILBERTO ZORIO. *La canoa*



GIUSEPPE PENONE.: "*Repetir el bosque*" 1969 y "*Escultura de linfa*". 2007.



PINO PASCALI. "*Teatrino*", 1964. "*Ingransdici immagine*" 1968

de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada. En realidad, el arte ecológico es una denominación para ciertas manifestaciones americanas que acentúan aún más el lado procesual que el arte povera europeo.

Una de sus nociones decisivas es la de simbiosis, integrada por los procesos y transformaciones en el tiempo. Hans Haacke<sup>25</sup> (1936) es una de sus figuras más destacadas. Con sus sistemas biológicos, físicos, sociales, se limita a representaciones modélicas y remite a la complejidad de los segmentos de la realidad en los respectivos dominios. Ya en 1965 afirmaba: *"Hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad"*<sup>26</sup>. El movimiento ecológico ha tenido resonancia en diversos países, asociado a temas ricos en connotaciones sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia, etc.

La noción de anti-forma que propone Robert Morris en 1968 también pone el acento sobre el proceso de fabricación de las obras. Para él, anti-forma no tiene que ver especialmente con una poética del desecho que celebre la ceremonia de la confusión y el desorden, sino que haga alusión a una serie de operaciones que den cuenta de la fuerza de la gravedad en el trabajo de las formas esparcidas. Pero en el suelo todavía hay forma, una imagen ordenada. Es en el momento de colgar los fieltros en la pared cuando la fuerza dispersadora de la gravedad interviene, originando aperturas de una fuerte irregularidad: la trama se borra y en su lugar aparecen las brechas, índice del vector horizontal en tanto fuerza constantemente activa en el interior del campo vertical y aquí puesta en juego para invalidar la formación de la forma.

Los documentos fotográficos van dando cuenta de las diferentes maneras de presentar la obra en los distintos lugares donde se expone. Ello supone no traicionar su carácter contingente. El artista no pretende privilegiar ninguna. Cuando nos enfrentamos desde el presente a ese pasado tenemos la sensación de un presente continuo, lo que se refleja en el hecho de que muchas obras estén fechadas señalando el transcurso ininterrumpido: 1968-1984, como las operaciones de Giuseppe Penone con las vigas de madera, las diferentes formas de presentación del *"Iglú de Giap"* de Mario Merz o las *"Canoas"* de Gilberto Zorio. Cuando Jannis Kounellis realiza sus instalaciones, la obra nunca es la misma, cambia con el espacio, pero también cambia el sentido al presentar diálogos distintos entre las obras.

El hecho de que en Michelangelo Pistoletto el instrumento escénico del que generalmente se sirve sea el espejo, demuestra su intención de involucrar al público, un público ocasional, en situaciones desconcertantes en las que el artista es espectador-actor y está presente con su imagen en el espejo. Para Pino Pascali (1935-1968) el espectáculo es invención, juego improvisado con técnicas conscientemente primitivas y con los mismos materiales con los que la gente hace otras cosas. En definitiva, no es más que un diseñador que inventa y fabrica objetos cuya efímera pero esplendorosa belleza formal no disimula; un diseñador, podríamos decir, del tiempo libre, que no trabaja para la fábrica sino contra el orden de la fábrica. Quizás haya sido el único que intuyera, en los pocos años en que trabajó, que a una "sociedad opulenta" no le puede corresponder más que un arte pobre, que es quien le hace fijarse en esos sucesos esenciales -la vida y la muerte- por los que siente horror y que intenta ignorar porque escapan a la influencia de su ritmo progresivo.

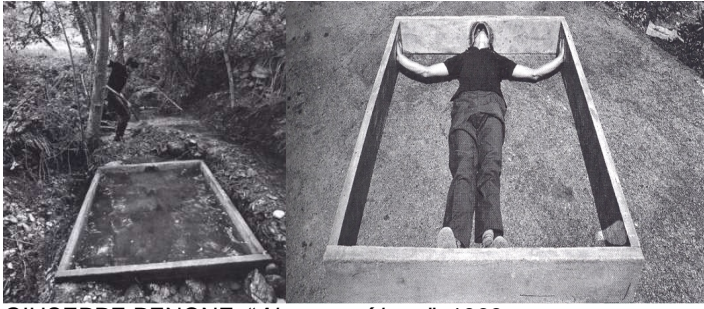
Otras obras son gestos puramente poéticos. La más célebre se realizó en las postrimerías de la década, en 1969. Jannis Kounellis (1936), griego de nacimiento pero afincado en Italia, amarró doce caballos en la Galería L' Attico de Roma<sup>27</sup> y denominó el resultado Sin título. Postulaba que la presencia de las bestias en el contexto de una galería, su olor, el calor que desprendían y los ruidos que emitían, todo ello, se sumaba para crear algo que podía considerarse una obra de arte legítima.

<sup>25</sup> **HANS HAACKE.** Colonia (1936), en 1960 se traslada a Estados Unidos. Artista conceptual centrado en sistemas y procesos, incluyendo interacciones de los sistemas físicos y biológicos, animales vivos, plantas, agua y viento. Hizo incursiones en el Land Art. Articuló su obra en torno a la crítica social y a las condiciones de la producción artística, con un discurso crítico.

<sup>26</sup> HAACKE, HANS. Entrevista con Jesús Carrillo en MACBA nº 2. Invierno 2006.

<sup>27</sup> "DODICI CAVALLI VIVI". Galería L'Attico. 14 de Enero de 1969.





GIUSEPPE PENONE: "*Alpes marítimos*", 1968.



JAN DIBBETS: "*Perspective Corrections*"



WALTER DE MARIA, 1968



BRUCE NAUMAN: "*Window or Wall Sign*", 1967. El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas



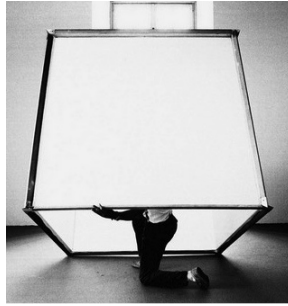
PIER PAOLO CALZOLARI: "*Como un lago del corazón*". 1968  
PIER PAOLO CALZOLARI: "*Sin Título*"



“Si en las “poéticas de intervención” se desarrolla o despliega -sin comienzo, medio y final- un suceso en el que cualquier fragmento no es más importante que otro, en el arte pobre la fragmentación de la realidad y la reubicación de cualquiera de sus “pedazos” en la misma -tras su mirada de revisión, concienciación y enriquecimiento estético medioambiental o social- conlleva un sentido conceptual profundo<sup>28</sup>”. Algo que también será objeto de atención por parte de alguna de las líneas de actuación del diseño de los años ochenta, como es el caso del arquitecto desde el lenguaje científico del arte a las poéticas de intervención.

---

<sup>28</sup> RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. “*Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX*”. Colecció Universitas 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana 2008.



ZORIO: "Para purificar las palabras", 1969. FABRO: "In cubo", 1966. PAOLINI: "Mimesi", 1975.



ALIGHIERO BOETTI: "Pavimento: 14 piezas de eternit tumbadas". 1966



GERMANO CELANT. "Giulio Paolini"



GIULIO PAOLINI. "Elegía", 1969



GILBERTO ZORIO. "Estrella Láser"

GILBERTO ZORIO: "Sin título"

## 2.6. ARTE-VIDA

Desde otra perspectiva, el arte povera se inserta en el problema más amplio del cambio de la percepción artística, de la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes. Es otra de las propuestas en dirección a la creación de la “nueva sensibilidad”, una invitación a la creación individual sin atender a los condicionamientos de una realización artesanal tradicional.

Sólo el arte, según Gilberto Zorio, nos enseña a oxigenar nuestras facultades perceptivas, sensibiliza lugares dentro de nosotros, que desconocemos. Sólo el arte, dice Luciano Fabro, nos permite aguzar y organizar la observación y la reflexión. Sólo mediante la composición inherente a toda tradición de *techne*, dirá Kounellis, el artista se afirma en lo que es. Nadie como Giulio Paolini para trabajar sobre los sutiles límites que separan la realidad, o aquello que nosotros percibimos como realidad, de lo que percibimos como Imagen. Cuando afirmamos que el povera huye de un territorio específico para el arte haciendo así extensivo el ámbito de la experiencia estética, ello no quiere decir que el territorio del arte sea el mismo que el de la experiencia cotidiana. La dialéctica arte-vida en modo alguno supone una identificación, menos aún si por vida entendemos una realidad simulada, la que nos construye el poder por medio del espectáculo en el que se despliega.

Uno de los aspectos que tenían en común los movimientos de ese período era su lucha contra la definición del arte como algo limitado y valioso y contra esta definición también arremetió el arte povera italiano “reivindicador de una legítima defensa sensorial tanto frente a la cultura histórica europea, una cultura decadente, en naufragio, como frente a la neutralidad liberada de referencias, desnuda de la expresividad y ambigüedad propias de las tendencias predominantes en el panorama norteamericano del momento<sup>29</sup>”.

A un arte “rico, agresivo, alzado sobre la imaginación científica, sobre las estructuras de una elevada tecnología”, se debe responder con un arte pobre, un arte que desnude “la imagen de su ambigüedad y de la convención, la convención que ha hecho de la imagen la negación del concepto<sup>30</sup>”.

Según Germano Celant, “toda focalización debería converger sobre la idea y no sobre la mimesis, lo cual le lleva a reivindicar una decultura, una imagen en el estadio preiconográfico y, lo más importante, una imagen primaria, banal, un “himno a la naturaleza” entendida al modo de los átomos de Demócrito”, un “himno al hombre como fragmento psicológico y mental<sup>31</sup>”. Este texto del catálogo de la exposición Arte Povera provocó cierta controversia en torno al arte povera cuestionándose, sobre todo, la noción de «primario» que, según Celant, era inherente al arte povera, que defiende, pues, una “concepción antropológica y ahistórica de lo artístico al tiempo que otorga a la experiencia humana una dimensión mítica. Alejado de la frialdad anónima del universo industrial del pop y de la higiene formal del minimal, el povera reivindica el calor de los materiales, la puesta en escena de tensiones y de energías naturales hasta el punto que, en ocasiones, acabó siendo considerado como un arte minimal sucio<sup>32</sup>”.

En la época del binomio arte-vida, para Paolini no parecía existir otro espacio que no fuera el del arte; aunque él no hablara de cuadros, las fotografías de su primera obra “*Es-cuadratura*” podrían llenar el catálogo de una pinacoteca imaginaria. Por ello, esa atención específica en el momento de analizar cada una de las operaciones de la profesión de pintor; el cuadro, el soporte, los instrumentos del oficio y los gestos inherentes al propio acto de pintar, entre ellos la mirada, el único gesto que considera absoluto.

Anselmo confiesa haber pretendido crear una obra invisible: “*pero si quiero verificar lo que es invisible no puedo hacerla de otro modo si no es haciéndolo pasar por lo visible. Si quiero materializar lo invisible, esto inmediatamente se vuelve visible. Lo invisible es lo visible pero que no lo podemos ver<sup>33</sup>*”. Otro tanto ocurre con la “*Estrella Láser*” de Gilberto Zorio. Invisible, el rayo sólo se percibe con el paso del cuerpo o del polvo; la estrella sólo es visible si se somete a ciertos impulsos o movimientos humanos.

<sup>29</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

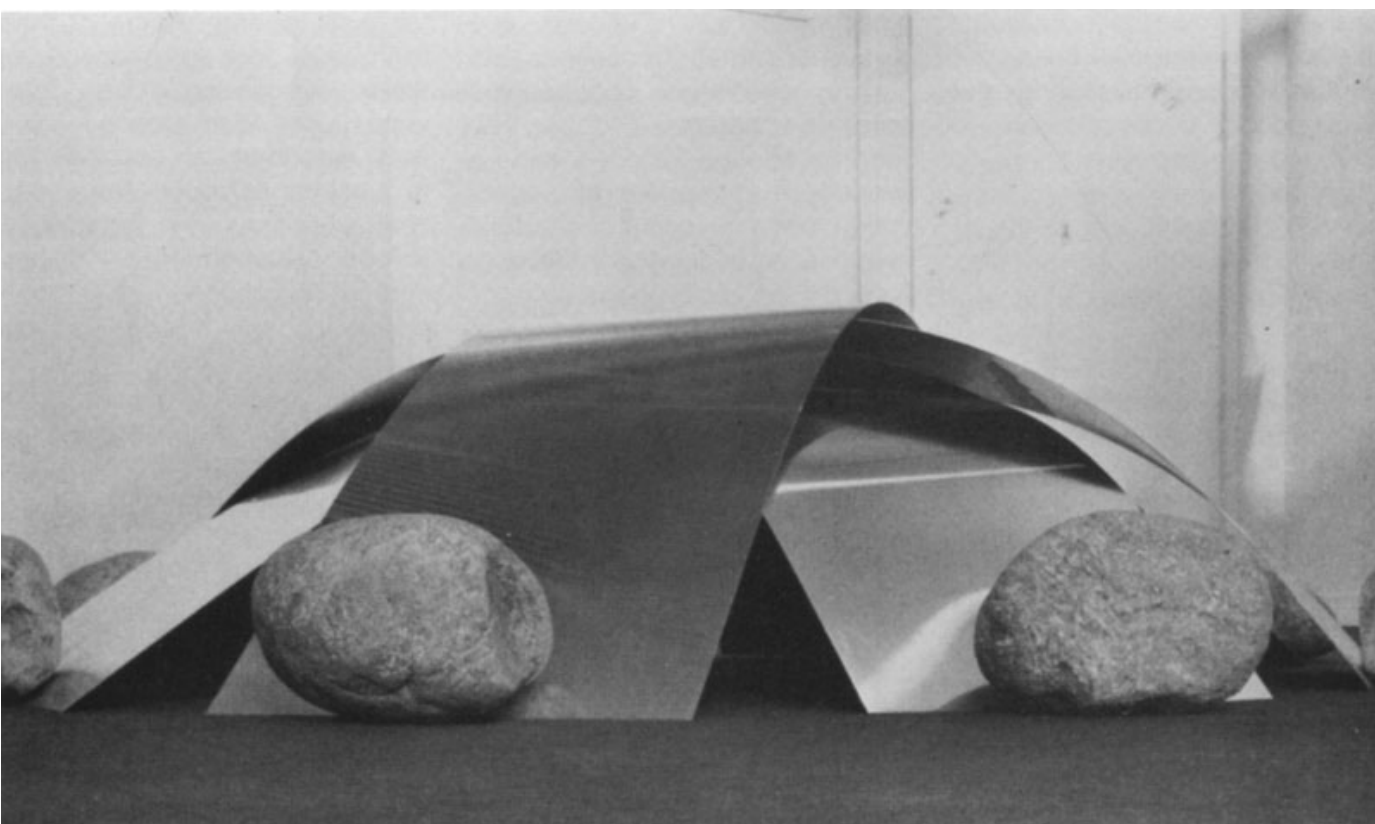
<sup>30</sup> CELANT, GERMANO. “*Arte povera. Appunti per una guerriglia*”. *Flash Art* nº 5. Roma. Nov-Dic. 1967.

<sup>31</sup> CELANT, GERMANO. Op. cit.

<sup>32</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “*El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

<sup>33</sup> MOURE, GLORIA. “*Giovanni Anselmo y el Paisaje Global*”. Centro Gallego de Arte Contemporánea. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1.996.

EMILIO PRINI. *"Piedras y láminas"*. 1967



GIULIO PAOLINI. *"Elegía"*, 1969



*Séparation iupra aine entre  
le bruit de l'édification d'un fusil  
(très proche) et la marque de  
apparition de la marque de  
la balle sur la cible —  
(maximum distance maximum  
à l'impact. — Tir de précision)*

MARCEL DUCHAMP: "Inframince". Notas. 1914



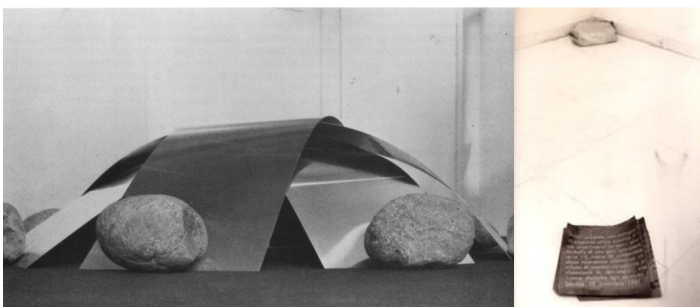
GIOVANNI ANSEMO. "Invisible" 1971



YVES KLEIN. Salto en el vacío. La imagen de su ausencia. Octubre 1960



LUCIANO FABRO: "Cubo de espejos" 1967-1975



EMILIO PRINI. "Piedras y láminas". 1967

EMILIO PRINI. Proyecto del artista.



Todos ellos nos hacen pensar en el *inframince* de Marcel Duchamp. El artista acorralla el acontecimiento en su carácter inaprehensible. La obra de arte se hace testigo de lo invisible en lo visible. También pensamos en Yves Klein y sus documentos que testifican la cesión de "*Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial*" (1959), evitaba representar los objetos de una forma subjetiva o artística. Klein deseaba que sus obras se representaran por la huella que habían dejado: la imagen de su ausencia.

Inmaterialidad que se trueca en infinitud en el juego que mantiene Michelangelo Pistoletto con su obra "*Metro cúbico de infinito*" (1964-1965), seis espejos rectangulares que encierran un volumen de un metro cúbico. En tan pequeño espacio la mirada se pierde en una reacción especular en cadena ilimitada. Como en Fabro, en "*El cubo de los espejos*" (1967), un cubo cubierto de espejos y rodeado de sillas en las que si el espectador se sienta no ve más que el vacío y si se mete dentro ve su imagen, como en un abismo.

Tenemos por un lado, una actitud rica que imita lo real y actúa como su mediación, que crea la dicotomía entre arte y vida, entre comportamiento público y vida privada. Y, por otro, una búsqueda "pobre", entregada a la identificación entre acción y hombre, entre comportamiento y hombre, que elimina así los dos planos de la existencia. Se trata, en este último caso, de un ser que prefiere la esencialidad de la información, que no dialoga ni con el sistema social ni con el cultural, que aspira a presentarse de improviso, sin ser esperado por lo que respecta a las expectativas convencionales; de un vivir asistemático en un mundo donde el sistema lo es todo. Es una actitud preocupada por descubrir el significado factual del sentido emergente del vivir humano.

Una identificación entre hombre y naturaleza que no persigue ya el fin teológico del *narrator-narratum* medieval, sino un intento pragmático de liberación y de no añadir objetos e ideas al mundo tal como se presenta actualmente. De ahí la abolición de cualquier posición categorial (pop, op ó estructura primaria) por medio de una focalización de gustos que no añaden nada a nuestra percepción culta, que no se contraponen como el arte a la vida, que no conducen a la quiebra y a la creación del plano doble del yo y el mundo, sino que viven como gestos sociales autosuficientes, a modo de liberaciones formativas y compositivas, preocupado por la identificación entre hombre y mundo.

El cambio que se debe producir es, por tanto, el del regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento. El hombre es el mensaje. En las artes visuales, la libertad es un germen que contamina cualquier producción. El artista rechaza toda etiqueta y se identifica solo consigo mismo. El cambio que se debe producir es, por tanto, el del regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento. El hombre es el mensaje. En las artes visuales, la libertad es un germen que contamina cualquier producción. El artista rechaza toda etiqueta y se identifica solo consigo mismo.

No es un arte sobre la vida ni un arte sobre el arte, pero tiene en consideración la "condición humana". Cuando Zorio y Nauman, Emilio Prini y Serra descubren una afinidad sustancial entre sus trabajos reproducidos en las revistas, reconocen hallarse implicados necesariamente en los mismos condicionamientos que los han llevado a idénticas opciones, incluso sin que haya habido influencia recíproca y con obras diferentes unas de otras. En general, estos artistas han valorado con agudeza las fuerzas prevaricadoras que destruyen y desacreditan las nuevas ideas artísticas, son conscientes de los ciclos de obsolescencia y de las ilusiones sociales, saben qué espera de ellos el público y los especialistas.

Su arte quiere ser una respuesta a tal situación; una respuesta favorable, pero que no se adapte: no se limitan ya a sobrevivir, sino que oponen una estrategia contraria. Sus trabajos han abandonado el terreno acostumbrado de la búsqueda entre arte y vida y, ahora, materializan una búsqueda de vida, y de vida liberada. La relación arte-vida es la gran consigna artística del arte povera. El término "povera" viene condicionado por el uso de materiales humildes y pobres y su interés reside en el hecho de que están en contacto directo con el hombre. Así, pone su énfasis en la idea de que el hombre activa dichos materiales para otorgarles un sentido.

Asimismo, la infraestructura de las obras se presenta como colosal y son los materiales los protagonistas principales del trabajo. Plantas, tierra, troncos, vidrio, grasa o cualquier clase de desperdicio es el fundamento de la obra, creada a partir de ellos sin una estructura rígida en una especie de "encuentro casual" con los materiales mismos. Estos artistas se interesaban tanto en el resultado final como en las reacciones naturales de los materiales al momento de realizar la obra, dándole valor y calidad plástica a las propiedades físicas del mismo. El movimiento artístico se caracterizó por una estética antielitista que incorporaba materiales propios de la vida cotidiana y del mundo orgánico en protesta por la deshumanizante naturaleza de la industrialización y del consumismo capitalista.



GIULIO PAOLINI: "Angel" e "Instalación"



LUCIANO FABRO: "Asta", 1965



LUCIANO FABRO: "La doble cara del cielo". 1986



LUCIANO FABRO.: "Il Buco", 1963



LUCIANO FABRO: "Pavimento-Tautología". 1967

## 2.7. EL ESPACIO

Tampoco Paolini trabaja con la representación sino con la presentación de las condiciones de existencia de cualquier representación pictórica posible. Así entendidos es fácil comprender la inclinación a considerar la pregunta que en su día se hizo Celant: *¿arte povera, arte conceptual o arte imposible?* Una de las empresas más significativas del arte povera ha sido romper los límites del marco hasta el punto de implicar al espectador en este proceso. Así entendida, su relación con el espacio debe ser muy especial, uno de los elementos más importantes de sus obras. Veamos algunas propuestas de su relación con él.

Ruota, Squadra, Asta -obras primeras realizadas con tubos metálicos de acero o latón- parecen luminosos balbuceos que Luciano Fabro realiza en el espacio para apropiarse de él. Todo lo contrario que la rotunda fuerza gestual de Kounellis cuando tapa los vanos de las habitaciones, o enmarca las piedras aprovechando ese marco natural que es la puerta o la ventana. Sea lo que sea, se trata de un gesto que procede de idéntica ambición: dialogar con el ambiente, establecer con él una comunicación. Demuestra que son trabajos realizados a escala humana, y así el hombre se reafirma en los espacios, los sella para imprimir en ellos su huella, otra forma de rúbrica del artista constructor y del hombre que se ampara en ellos: *“Si la puerta tiene una dimensión humana es porque el hombre la atraviesa”<sup>34</sup>*.

También Fabro trabaja en todas estas obras muy cerca del sistema renacentista, establece equivalencias entre la geometría y la antropometría, adopta un sistema de representación que contenga el cuerpo en la construcción del espacio. Considera esta estrategia clásica como una especie de antídoto tanto contra el discurso fenomenológico del minimal, como el excesivamente intelectualizado de determinadas prácticas conceptuales. En *“lo”*, en *“In cubo”* vemos que la unidad de medida es siempre el cuerpo humano, pero ahora Fabro añade a las proporciones griegas y vitruvianas una nueva relación, una nueva proporción: el hombre que se abraza a sí mismo.

Las estrategias se multiplican: apropiarse del espacio como harán los animales o las armas de Pascali, o su mar que no deja lugar para el espectador; tensionarlo, como las canoas de Zorio, que lo sobrevuelan, lo atraviesan y lo rompen por encima de un espectador sorprendido ante el espacio vacío en su horizontalidad. En otras ocasiones multiplica las líneas de fuerza que llenan el espacio de energía. En el crisol, con los ácidos, la energía se concentra en un punto que el espectador debe comparar con la potencia que organiza a su alrededor la imagen de un volcán. Las tensiones en el espacio producen efectos escenográficos, efectos de sorpresa en un lugar en el que tiene lugar el paso catastrófico de un estado al otro. Ambiente, espacio habitable. Luciano Fabro propone a lo largo de su carrera sucesivos Hábitats y confiesa haberse interesado desde el principio en la posibilidad de aislar al hombre de su medio a través de estos ambientes, In cubo en su primera experiencia de aprehensión del espacio, físico e intelectual, hecho la medida del hombre.

Sin poder olvidar a Lucio Fontana, Fabro se propone *construir “un dispositivo óptico que sirviera de guía a los sentidos”* (il Buco, 1963). Sobre un caballete de metal dispone un espejo, detrás pinta una serie de líneas entrecruzadas, y en el centro, justo ante la mirada del espectador, se abre un agujero enorme: es la primera obra que resulta de la compenetración de dos espacios opuestos, el del reflejo y el de la transparencia. Al mismo tiempo, éstos interrelacionan también con otro espacio, el que no entra en el campo de acción del cuadrado agujereado.

La obra povera necesita ocupar espacios específicos, desde palacios barrocos hasta fábricas o almacenes abandonados. El artista camina, recorre, observa. Ni maquetas ni dibujos preparatorios. Se debe adivinar el espacio, captarlo, y así llega un cierto punto en que se le comprende. Sólo entonces el trabajo cobra su razón de ser. La actitud del artista se ve condicionada a ofrecer sólo una corrección del mundo, a perfeccionar la estructura social, pero nunca a modificarla y revolucionarla. Aunque rechace el mundo del consumo, resulta ser un productor. La libertad es una palabra vacía. El artista se liga a la historia, o mejor, al programa, y sale del presente. No se proyecta, sino que se integra. Para inventar, se ve forzado a actuar como un cleptómano y recurrir a otros sistemas lingüísticos. Pero, al igual que Duchamp, no pretendía satisfacer al sistema.

<sup>34</sup>

FUCHS, RUDI. *“Jannis Kounellis”*. Van Abbe Museum. Eindhoven, 1981.

MARIO MERZ: Iglús



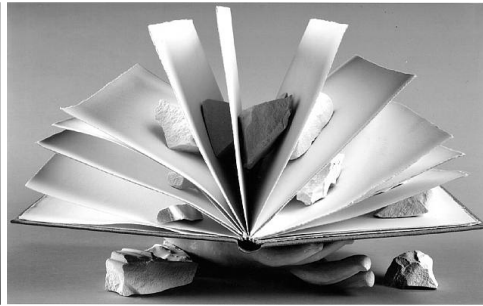


LUCIANO FABRO: "*La doble cara del cielo*". 1986



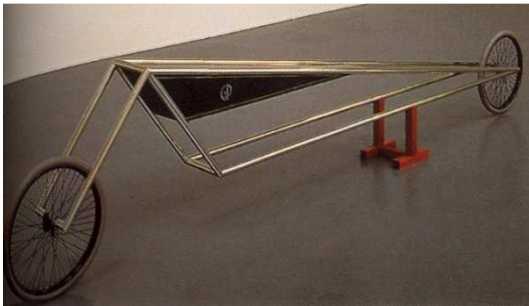


ALIGHIERO E BOETTI: "Gemelos", 1968.



Emilio Prini: "Diálogo entre Fe y Ciencia"

EMILIO PRINI: "La cosa più importante è quella che non ha fatto"



GIANNI PIACENTINO: "Marco de vehículo con tanque triangular", 1971.



MARIO MERZ



ALIGHIERO BOETTI. Madera y hierro, 1967



## 2.8. EL HOMBRE

Alighiero e Boetti “reinventa las invenciones” humanas. Sus gestos no son ya una acumulación, un ensamblaje de signos, sino los signos de la acumulación y del ensamblaje. Se proponen como captación inmediata de cualquier arquetipo gestual, de cualquier invención primitiva. Son gestos unívocos que llevan consigo “todos los posibles procesos formativos y organizativos”, liberados de toda contingencia histórica y mundana.

Entre las anotaciones gestuales de Alighiero e Boetti y las anotaciones perimetrales y espaciales de Emilio Prini hay sólo un breve paso. Una habitación está compuesta por cuatro rincones y resuena desde ellos; un hombre se detiene en un espacio de un metro; el suelo se convierte en peldaño; la silla es una imagen plana sostenida por una silla; todos los gestos de Prini concluyen en su presentación. El dominio pasa de los sentidos al ser humano.

La autonomía domina en Gianni Piacentino de manera incontrovertida. Sus composiciones “monumentales” se imponen y son un claro desafío a las convenciones de espacio y ambiente; resulta imposible organizarlas, colocarlas, hacer que se plieguen al código espacial habitual; aunque son susceptibles de ser poseídas cromáticamente hasta el punto de halagar la percepción culta del espectador, se evaden.

El mundo huye al igual que la luz. Para poseerlas es necesario detenerlas en el instante en que se encuentran. Así, Mario Merz fuerza los objetos y lo real por medio de la luz de neón. Su manera de clavar es dramática y aterradora; un continuo sacrificio del objeto trivial y cotidiano, el culto al objeto es una nueva religión. Una vez hallado el clavo, Mario Merz, crucifica el mundo. En un segundo texto programático del arte povera, “*Arte Povera. Apuntes para una guerrilla*”, Germano Celant aboga por un “arte determinado por el presente, la contingencia, lo ahistórico y los acontecimientos, en tanto que rechaza el arte complejo, rico, ligado a las posibilidades instrumentales e informacionales ofrecidas por el sistema<sup>35</sup>”. Mientras el arte pop o el op tienden a expresar un arte complejo, el arte povera resulta de una expresión libre, ligada a la contingencia, al presente, a la concepción antropológica y al hombre real. El cambio es que lo humano ha entrado en la esfera del arte. Lo insignificante ha empezado a existir, de hecho se ha impuesto por sí mismo. La presencia física y el comportamiento se han convertido en arte. “De su renacimiento ha aparecido un nuevo humanismo<sup>36</sup>”.

Las artes plásticas rechazan el simulacro, tienden a tratar exclusivamente la realidad y el presente. Su intención es abolir lo conceptual por una pura presencia. Rechazan toda complicación retórica y convención semántica. Desean observar y analizar la unicidad de lo real y no su ambigüedad como en el pasado. De sus investigaciones eliminan todo lo que pudiera parecerse a un mimetismo, una representación, a fin de alcanzar un arte nuevo que podría denominarse, arte “pobre”. El cine es llevado a su expresión más simple: una única imagen que se mueve. Reproduce la acción y el presente sin cortes ni montaje. No se da ni efecto subjetivo, ni elaboración intelectual, ni narración. Desde un punto de vista filológico, deja por completo el campo libre al lenguaje de la acción.

Con el teatro ocurre lo mismo. Elimina el diálogo escrito o lo reduce a una simple voz *en off*. Destruye todo artificio lingüístico y vuelve a las raíces, a las situaciones elementales. Desemboca en el silencio fónico y en el silencio de los gestos. De este modo, descubre de nuevo el arte del mimo y del gesto. El lenguaje de los gestos sustituye el texto escrito. Situaciones humanas elementales adquieren valor de signo. El cuerpo es elevado al estatuto de altar ritual. El texto se construye a través de los gestos de la vida. Al tiempo que “parece contrarrestar cualquiera de las múltiples corrientes frías e intelectualizadas de esta época que empieza a estar harta, o sumisa y conforme por la insistente repetición del cliché, de tanta cibernética, globalización informativa y control interactivo, sin que esto signifique un sentimiento de rechazo de la tecnología ni mucho menos, sino de promover un interés por educarnos en la comprensión de la complejidad que las nuevas tecnologías entrañan, así como de las repercusiones humanas -éticas y estéticas- que han ido apareciendo desde su implantación y aplicación crecientes en la organización social<sup>37</sup>”.

<sup>35</sup> CELANT, GERMANO. “*Arte povera. Appunti per una guerriglia*”. *Flash Art* nº 5. Roma. Nov-Dic. 1967.

<sup>36</sup> CELANT, GERMANO. “*Arte povera/ Arts povera*”, Milán, Mazzotta/Nueva York, Praeger/Tübingen, 1969.

<sup>37</sup> RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. “*Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX*”. Colecció Universitas 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana 2008.



ALIGHIERO BOETTI. Madera y hierro, 1967





## **CAPITULO 5. MATERIA Y MATERIALES EN EL ARTE POVERA**



JANNIS KOUNELLIS: “¿Quién no ama unas pocas rocas en pie en una galería?” 1995



GIOVANNI ANSELMO: “Sin título”. Lo mineral y lo vegetal 1968-1986



## MATERIA Y MATERIALES EN EL ARTE POVERA

Frente al ambiente artificial, frente a ese mundo de la mercancía magnificada, encontramos en la obra *povera* una atención hacia las materias primas en su acepción más literal, primas como primeras. Los artistas nos invitan a volver a los orígenes e introducirnos en el mundo de los cuatro elementos de Demócrito y a la consideración del artista *povera* como “hacedor-alquimista-manipulador” de esos elementos. La materia se expresa y el artista escucha con avidez. Todo habla: el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales que ayudan al hombre a sobrevivir, los fardos de heno, la estopa, el carbón. También los materiales modernos, la electricidad, el neón,... Los materiales organizan la obra, y en el corazón de esa transformación se encuentra la energía, por ello se huye de una estática determinación de las formas, se acude a su devenir y se pone especial atención en el proceso. El arte se abre a nuevas cualidades formales, que implican procesos de transformación, destrucciones y reconstrucciones, y a la flexibilidad y energía de los materiales: “Animales, vegetales y minerales han surgido en el mundo del arte. El artista se siente atraído por sus posibilidades físicas, químicas, biológicas, y comienza a sentir el desarrollo de las cosas del mundo, no sólo en tanto ser animado sino como productor de hechos mágicos y de maravillas<sup>1</sup>”. Celant pretende unir el mundo de la idea pura, de la desmaterialización, “el reino de la teoría pura”, con el mundo de la naturaleza y de la persona.

¿Qué encontramos? Minerales: hierro, plomo, cobre, cristal, fósforo, azufre, granito, carbón; vegetales, maderas, cáñamo, plantas; elementos orgánicos, cera, caucho, cuero; sustancias químicas, alcohol, ácidos; elementos técnicos como neón, láser, arcos voltaicos, balanzas, alambiques, crisoles, resistencias, fotografías, proyectores... Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc.

La naturaleza más elemental, la más elemental tecnología y también el cuerpo implicado en acciones banales. Aparece el espacio perceptivo, la arquitectura. Hay una dimensión táctil en la obra de Jannis Kounellis, en el carbón, la lana, el algodón o el café; también una referencia al olor, elementos de un cuerpo natural negado hasta ahora. Luciano Fabro pide al espectador que toque sus pies, el mármol, el bronce, también las piernas de seda natural que, experimentados de este modo, “darían cuerpo a la mirada<sup>2</sup>”.

Tomando como ejemplo la obra de Giovanni Anselmo “Sin título” (1968-1986), un bloque de granito al que se le ata otro más pequeño mediante un hilo de cuero. Entre los dos bloques coloca una lechuga, otras veces un trozo de carne. Cuando la materia orgánica se seca provoca una destrucción del equilibrio inicial y hace que el pequeño bloque de piedra, material duradero por oposición a lo orgánico, caiga al suelo. El tiempo ha enfrentado a los materiales, ha destruido el equilibrio. El artista ha materializado un proceso que puede volver a proponer nuevamente. De hecho, la obra viene fechada como transcurso; durante veinte años ha seguido un proceso que en modo alguno se considera repetitivo, sino evolutivo. Se trata de abandonar toda forma convencional como representación de la energía y poner el acento en su presentación. Los materiales y las cosas se presentan íntegros en su materialidad física y así comparecen, sin que para ello se recurra a ninguna representación pictórica o evocación abstracta. Los materiales y las cosas se confunden con lo que en realidad son: piedras, plantas o animales. Kounellis reconoce haber alabado la perfección de la fusión obtenida con la cera; Serra presta una especial atención a las “fuerzas internas” de sus materiales, como hace Fabro en *Contatto* (tautología). Este artista coloca una barra en una habitación, de extremo a extremo. Una vez encajada se corta por el centro. La línea de la barra se tuerce, se inclina un poco; todo depende de la forma en que haya sido laminada. Los accidentes que haya sufrido durante su fabricación se van a manifestar al dejar el material en libertad. Lo que Fabro quiere conseguir es poner en evidencia las fuerzas internas, aquellas que no se manifiestan nunca. Arraiga de un modo especial en una cultura que, aunque se remonte a la antigüedad, sigue siendo algo vivo para los italianos. A ello se debe la utilización sistemática de materiales vernáculos, mármol de Carrara, cristal de Murano o bronce, y también los elementos constitutivos del lenguaje de la tradición, la columna, el baldaquino, el friso, el drapé; una cultura que es sólo memoria, vestigios, conscientes o inconscientes, la iconografía antigua, la religiosa, la de su infancia, los distintos oficios artesanales.

---

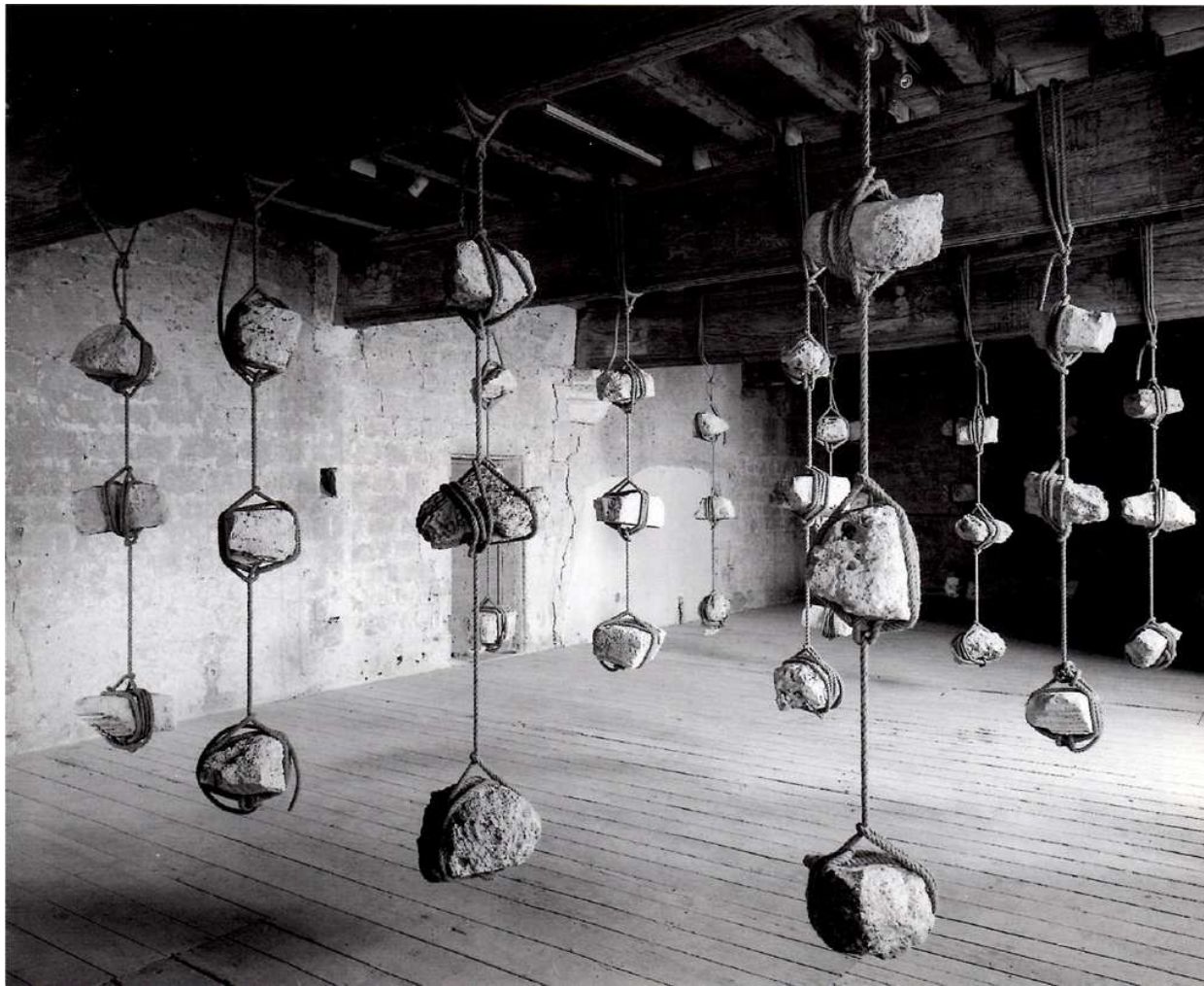
<sup>1</sup> CELANT, GERMANO. “Arte Povera”, Villeurbanne, 1989. Catálogos de las siguientes exposiciones: Arte Povera, Antiform, Burdeos, CAPC (Musée Contemporain), 1982.

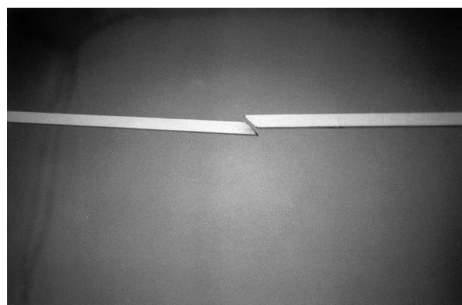
<sup>2</sup> LAGEIRA, JACINTO. LUCIANO FABRO: «*Le miroir des sens ou quelques tautologies sur l'expérience esthétique*», en *Art studio* «Regards sur l'artepovera».

MARISA MERZ: *Instalación. "Sin título", 1980*



JANNIS KOUNELLIS: "¿Quién no ama unas pocas rocas en pie en una galería?" 1995





LUCIANO FABRO: "Contatto, Tautología", 1967



MARISA MERZ: *Instalación*. "Sin título", 1980



LUCIANO FABRO: "Lo Spirato". 1973

El arte no es otra cosa para Fabro que volver sobre la memoria porque “acordarse quiere decir intentar definir<sup>3</sup>”. Intentar por tanto reformular, verificar, volver a las fuentes, volver a intentarlo todo y evitar que deje de formularse la eterna pregunta. Los problemas vuelven siempre “si uno se liga a la tradición del “hacer artístico” y no únicamente a la tradición modernista<sup>4</sup>”, afirma Fabro. Las cosas que parecen resueltas se complican en un nuevo contexto. Es la estructura misma del trabajo la que se cuestiona continuamente y vuelven los problemas perceptivos, las relaciones con la naturaleza, con la tradición. Si Mario y Marisa Merz, Prini, Zorio, Boetti y Anselmo dispusieran de materiales avanzadísimos, de esquemas lógicos y ordenadores, no dejarían de usarlos, pero por la misma razón por la que emplean los materiales artesanales y domésticos que hallamos en ellos. Es decir, como actitudes de procesamiento en las que implicarse totalmente, como instrumentos de una experiencia liberadora y de una afirmación de sus necesidades originarias.

Este arte teme la riqueza tecnológica de la misma manera que rechaza lo mundano, no tiene siquiera necesidad de declararse anti tecnológico; todo se halla a su disposición, todo depende de sus necesidades instrumentales. La orientación neta mente antropológica de la que parten estas investigaciones asigna a la materia y, por tanto, al objeto las características de un bricolaje mental y de comportamiento. La relación “natural-artificial” es un tema tecnológico. La antropología prefiere hablar de “naturaleza-cultura”. Estas dos nociones no son ya necesariamente opuestas: presentan incluso estructuras idénticas; los productos de la cultura no se distinguen en esencia de los naturales; el lenguaje obedece a las mismas leyes que regulan las células. Para un arte como éste, que hace converger visible y plásticamente en una unidad sustancial naturaleza y cultura, la identificación es un proceso corriente. De hecho, muchos trabajos nacen a la manera de un ritmo psicofísico (Marisa Merz), de una extensión de la manualidad y la factibilidad, de una reacción químico-física. Además, esta identidad entre naturaleza y cultura traduce otro aspecto no menos importante del espíritu de estas obras, a saber, la apropiación de los datos reales unívocos y externos para mantener la ambigüedad. Nace así un nuevo alfabeto para la materia. Si el lenguaje vive como las células, la obra de arte que lo materializa tiene el ámbito de vida que le asigna el artista; de hecho, muchas obras de arte duran una exposición, el tiempo de una alquimia. La materia se evapora y se convierte en operación, en relación: dos ideas expresadas por dos cosas sucesivas. No hay aquí materiales nuevos, sino sólo instrumentos fortuitos para quien desea afirmar sus propias necesidades originarias en un encuentro de autenticidad. El sentimiento de naturaleza es tal que la actitud del artista respecto de ésta y de la materia adquiere características de no violencia, frente a la idea de dominio que el pensamiento occidental ha ejercido siempre sobre ambas como idea de conquista científica.

Una organización formada mediante progresiones, permutaciones o simetrías mantiene una relación dualista con la materia que distribuye. La dualidad se establece por el hecho de que cualquier orden opera más allá de lo físico. Los materiales empleados suelen ser los «encontrados». Desinteresados por el problema de la forma han tratado de hacer visible la realidad atrapada, el material trivial y la transformación posible de sus apariencias. De este modo ha acentuado el poder energético, su potencialidad transformadora, las reacciones físicas de los minerales, el crecimiento vegetal, la desintegración de sustancias: grasas, ceras o el consumo de una vela, etc. Ante lo mecanizado y lo tecnológico, el arte povera prefiere el “contacto directo con materiales sin ninguna significación cultural<sup>5</sup>”, materiales de los que no importa su procedencia, su uso originario o su grado de perdurabilidad (tierra, fuego, agua, ceras, grasas, telas, plantas, verduras, etc.), materiales pobres que, reutilizados o transformados por el artista, afirman la energía creativa y la libertad del arte. El *arte povera* reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que les otorga la cotidianidad, valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad, en una palabra, su capacidad azarosa e indeterminada de transformación en el tiempo. Considerar el proceso perceptivo y emocional de los materiales, como un organismo vivo.

Como la realidad plástica debe reflejar la realidad visual, asistimos a un inventario en el que se acumulan accesorios, gestos, imágenes y hechos banalizados por la repetición y la multitud, con el fin de denunciar los artificios, lo arbitrario de un lenguaje intelectual sobre el arte y, por consiguiente, considerado como especulativo. Así parece afirmarlo Paolini con sus intervenciones de «pintura de la pintura», especie de escenificación teatral donde la imagen, que toma vida, requiere la presencia del objeto y del sujeto. Fabro y Prini llevan más lejos su modo de proceder recreando su marco de vida. El público se interroga sobre el futuro de semejantes manifestaciones.

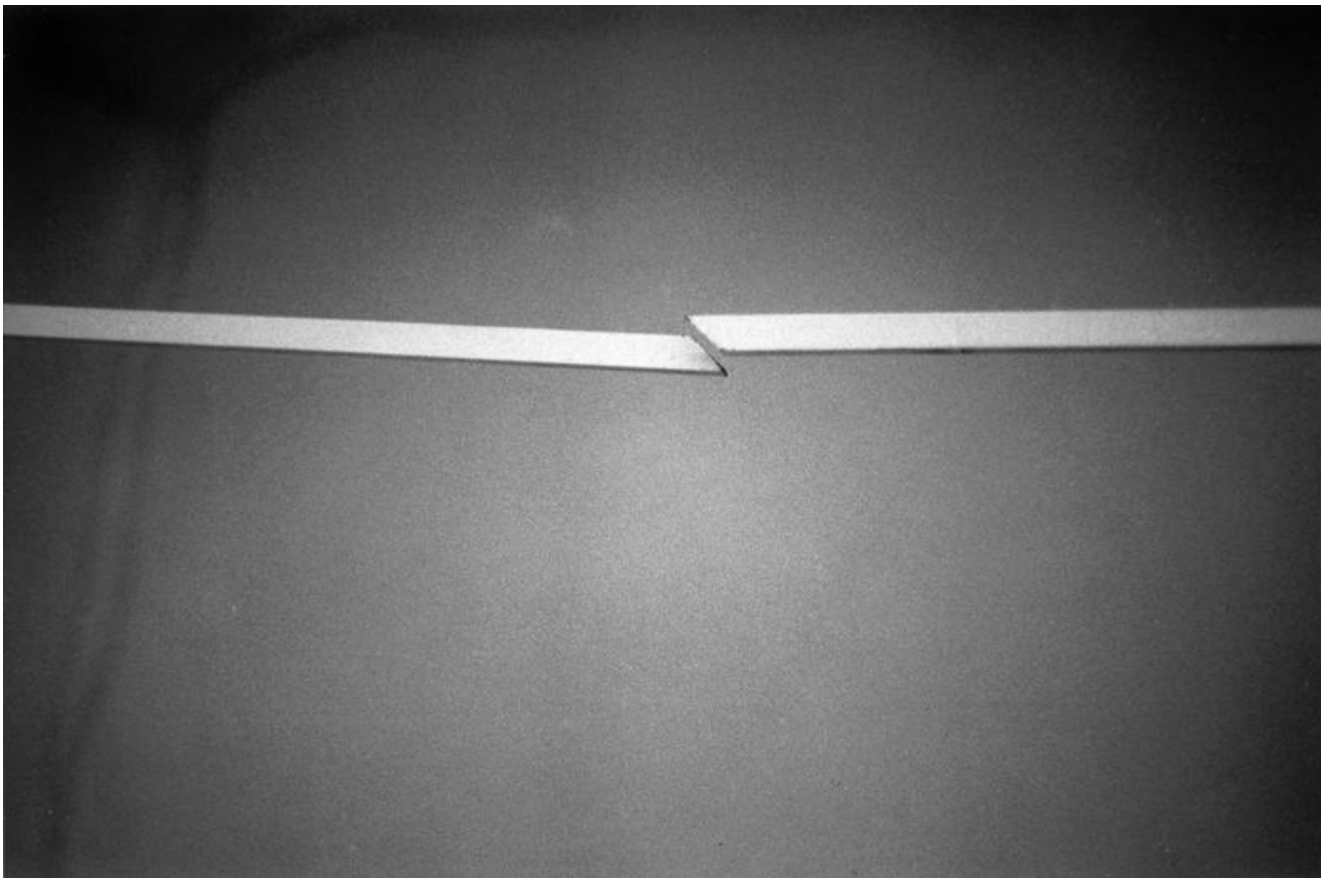
<sup>3</sup> FABRO, LUCIANO. Museum Boymans-van-Beuningen. Rotterdam, 1981.

<sup>4</sup> FABRO, LUCIANO. Op. Cit.

<sup>5</sup> GUASCH, ANNA MARÍA. “El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma. Madrid, 2000.

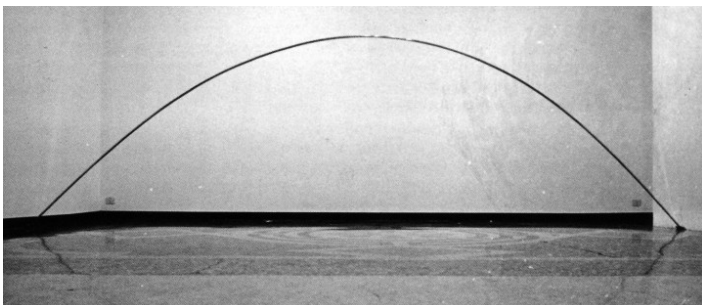
LUCIANO FABRO: "*Contatto, Tautología*", 1967







GIULIO PAOLINI: "*Pintura de la Pintura*"



EMILIO PRINI: "*Asta curvata*" (1967)

Como se ha dicho, el *arte povera* “basa su estética en las relaciones entre el objeto y su configuración<sup>6</sup>”, haciendo hincapié en dos aspectos: los procedimientos -el proceso-, entendidos en su sentido más general, como proceso de fabricación y manipulación del material, y los materiales, analizando sus cualidades más específicas. Estos dos elementos se encuentran fuertemente relacionados, de forma que a menudo el proceso de configuración de una obra parte de determinada acción sobre un material -apilar, desgarrar, torsionar o, por el contrario, el artista parte de un material -fieltro, caucho, tierra, gas- al que somete a una acción. Como reacción a diversos factores sociales, uno de ellos puede ser la excesiva cantidad y sofisticación de los materiales y los instrumentos que se iban incorporando y poco a poco se hacían imprescindibles en la ejecución de la obra artística y otro la aceptación y la integración en el sistema en que se había convertido la inicial actitud de oposición.

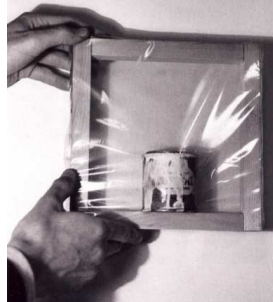
El *arte povera* vincula su pobreza a la de los materiales y a su ejecución; con un mínimo de presencia plástica procura resaltar su funcionalidad plástica, que tiene por objeto actuar sobre la emotividad del espectador. El significado se va desvelando a través de la propia configuración en transformación, de las propiedades de los materiales presentes. Estos pueden ser considerados como un índice perceptivo, vinculado a la presencia y heterogeneidad de las sustancias seleccionadas, mendigando jirones de realidad y de significados. A medida que las obras se ven más sometidas a transformaciones, alteraciones, cambios de estado, es decir, en los casos más decididamente procesuales, como sucede, sobre todo, en el arte ecológico, aparecen constantemente nuevos sentidos, y lo mismo que nos referimos a la obra procesual, podríamos hablar de la comunicación procesual. Esto explica la multiplicidad de significaciones de estas obras dentro de sus determinaciones materiales.

Los elementos compositivos determinantes son la indeterminación y el cambio, la transformación de la materia en movimiento. Robert Morris ofreció un ejemplo ilustrativo: el aluminio, el asfalto, el cobre, el fieltro, el cristal y otras materias químicas y orgánicas en estado de transformación eran cambiadas cada mañana y presentadas al público de un modo distinto cada tarde. Se sacaba una fotografía de cada cambio realizado, de las transformaciones de los estados de la materia. A este respecto, el propio Morris puntualizaba en 1969, que en la obra en cuestión, la indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la cosa. Elementos, como por ejemplo, la cera, la leña, los desperdicios, etc., no constituyen en sí mismos algo por lo que podamos identificar el objeto. Como consecuencia, poseen también una abundante heterogeneidad de contenidos. Por otra parte, cuando la sustancia de la obra se somete a sus transformaciones y modificaciones, como sucede con las obras donde se emplea como repertorio material el agua, el fuego, una vela, etc., en general en las más procesuales, se originan constantemente nuevos sentidos para cada nueva presentación física. Esto da lugar a diferentes posibilidades de articulación de sentido. Desde un punto de vista sintáctico, la infraestructura objetual, los materiales, son los protagonistas principales de las obras. Y lo que en el arte tradicional era una compensación de la obra, aquí se reduce a un acto de elección de “materiales encontrados” sin una voluntad rígida de configuración, presentados como antiforma. Los materiales empleados suelen ser «encontrados». Desinteresados por el problema de la forma han tratado de hacer visible la realidad atrapada, el material trivial y la transformación posible de sus apariencias. De este modo ha acentuado el poder energético, su potencialidad transformadora, las reacciones físicas de los minerales, el crecimiento vegetal, la desintegración de sustancias: grasas, ceras o el consumo de una vela, etc.

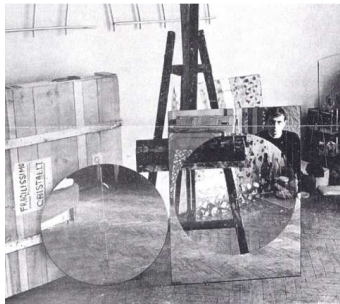
Intentaba describir la tendencia de una nueva generación de artistas italianos a trabajar con materiales nada tradicionales y supuso una importantísima reflexión estética sobre las relaciones entre el material, la obra y su proceso de fabricación y también un claro rechazo hacia la creciente industrialización, metalización y mecanización del mundo que les rodeaba, incluido el del arte. Aunque originario de ciudades como Turín, Milán, Génova o Roma y de carácter muy heterogéneo, el movimiento tuvo en seguida mucha influencia, gracias a la Documenta V de Kassel, en las escenas artísticas europea y norteamericana. El artista *povera* debía trabajar sobre cosas del mundo, producir hechos mágicos, descubrir raíces de los acontecimientos partiendo de materiales y principios dados en la naturaleza. No expresa juicios sobre su entorno. Denominación bajo la cual se integran actividades artísticas muy variadas pero que en general todas tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarascas, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio, etc. El *arte povera* se vale de objetos del desecho o sin valor real ni artístico, materiales triviales y ajenos a denominaciones como bello, hermoso o exquisito. Se propone dar valor a estructuras primarias conseguidas con materiales groseros y hasta repulsivos, procurando siempre dotarlos de un espíritu poético.

---

<sup>6</sup> RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. “*El mundo contemporáneo*”. Alianza Editorial. Madrid, 1997.



GIULIO PAOLINI: *"Lata de pintura blanca, marco de madera y plástico"* 1969



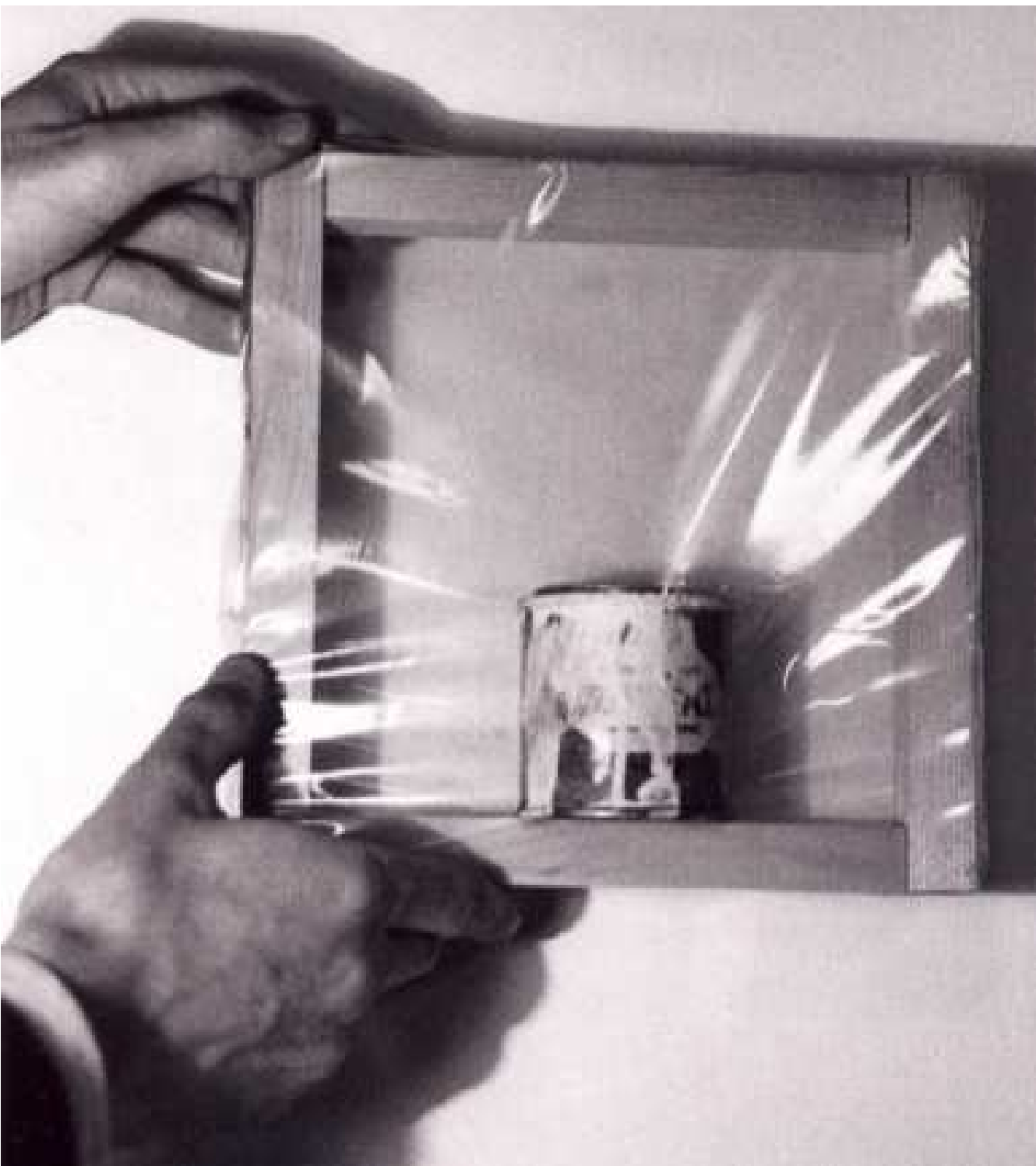
LUCIANO FABRO. Tarjeta de invitación, Galería Vismara, Milán, 1965

Ante lo mecanizado y lo tecnológico, el arte povera prefiere el contacto directo con los materiales sin significación cultural alguna, materiales de los que no importa su procedencia, su uso originario o su grado de perdurabilidad (tierra, fuego, agua, gases, telas, plantas, verduras, etcétera.) materiales pobres que reutilizados o transformados por el artista, afirman la energía creativa y la libertad del arte. “El *povera* reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga, valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad, en una palabra su capacidad azarosa e indeterminada de transformación<sup>7</sup>” No se debe eliminar la temporalidad, sino subrayarla; revalorizar, por una parte, materiales pobres, carentes de preciosismo, pero por otra, poner en evidencia nuevas constantes estético perceptivas: ya no se trata sólo de forma, color, composición formal, sino también composición química, valor otorgado al peso, al desequilibrio, a la gravedad, a la transformación de la materia: la cera que se derrite por efecto del neón, los elementos químicos que cambian de color, el hielo y, desde luego, la importancia dada al proceso.

---

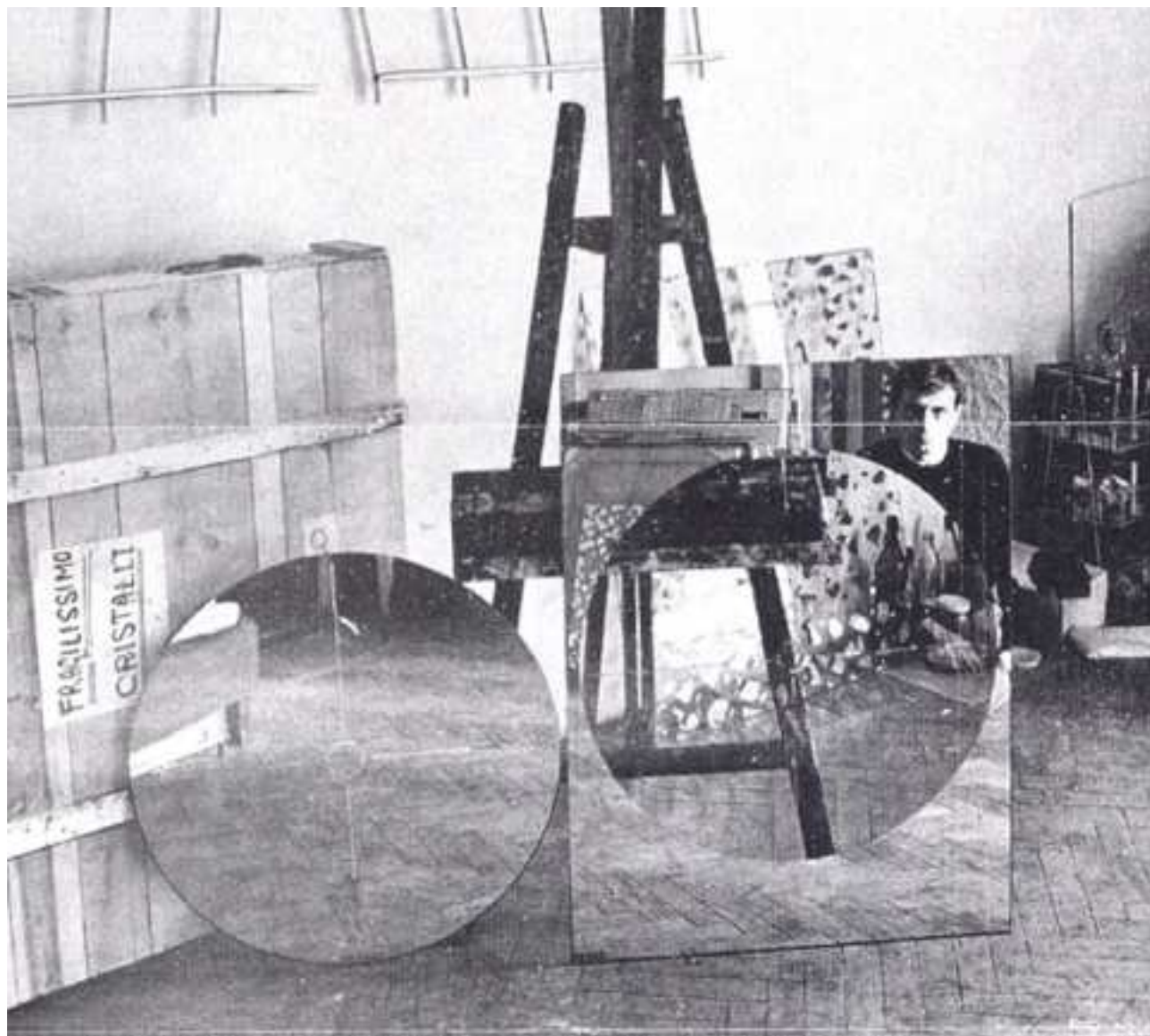
<sup>7</sup>ALLEMANDI, UMBERTO. “*The Knot: Arte Povera*”. Nueva York, P.S.1; Turín, 1985.

GIULIO PAOLINI: *"Lata de pintura blanca, marco de madera y plástico"* 1969





LUCIANO FABRO. Tarjeta de invitación, Galería Vismara, Milán, 1965





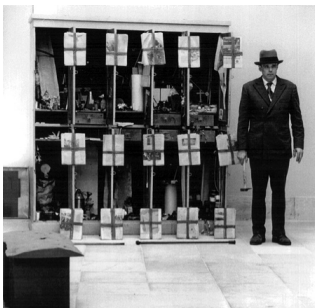


*Desastre nuclear.  
Central Vladímir Ilich Lenin.  
Sábado 26 de abril de 1986.  
01:23 Reloj interrumpido.*

## **CAPITULO 6. INFLUENCIAS Y CONTAMINACIONES: ARTE POVERA Y ARQUITECTURA**



HERZOG & DE MEURON. Tenerife Espacio Artes. Maqueta del proyecto libro de: "*Natural History*".2002



JOSEPH BEUYS: Documenta Kassel 5. 1972. "*Todo conocimiento humano procede del arte*".



Instalación efímera de autor desconocido. Buenos Aires. 1971

En la “*autonomía moderna*” cada disciplina se define por la especificidad de su propio medio. Arquitectura y Arte son disciplinas no convencionales, en contraste con la continuidad del clasicismo, el orden moderno introdujo una cuña entre el rigor abstracto de la construcción y el fervor emocional de las artes. Al renunciar al ornamento, la arquitectura renunciaba a trabajar con las llamadas artes menores, y al reafirmar su autonomía, soltaba los lazos históricos que la vinculaban con la escultura y la pintura. “*Buscando un “campo expandido”, una relación interdisciplinar permeable, encontramos cuestiones comunes en las diversas manifestaciones artísticas y la arquitectura. En la actualidad, la arquitectura y el arte se observan mutuamente con escepticismo, mientras ensayan formas distintas de convivencia, lejos de la fusión apasionada, como del distanciamiento displicente de los modernos, la promiscuidad experimental de nuestro tiempo contempla una arquitectura que no se funde con el arte, pero tampoco se aísla de él: procura trabajos conjuntos, inciertos y con distinto éxito. La arquitectura moderna se limitó a usar el arte como contrapunto, aprovechando su densidad expresiva para subrayar, por contraste, la abstracción silenciosa de sus volúmenes. Durante las últimas décadas la arquitectura ha recuperado su interés por la colaboración con el mundo del arte, que ya no contempla como un suministrador de ornamentos, sino como un paisaje de experiencias plásticas y perceptivas que puede potenciar la exploración en la arquitectura*”.<sup>1</sup> Jacques Herzog afirma: “*Preferimos el arte a la arquitectura, y consiguientemente, los artistas a los arquitectos... Si comparas el pensamiento innovador de los artistas jóvenes, sus logros son fantásticos. Esperamos que nuestro trabajo apele a la vida, a la energía, a los cinco sentidos. Si al analizar nuestro trabajo sólo se ven fachadas elegantes y formas cartesianas, no se puede acceder a nuestra arquitectura, que evita la frivolidad y los gestos espectaculares. Creemos que la arquitectura debería mezclarse más con la vida, fundir lo artificial y lo natural, lo mecánico y lo biológico...*”<sup>2</sup>

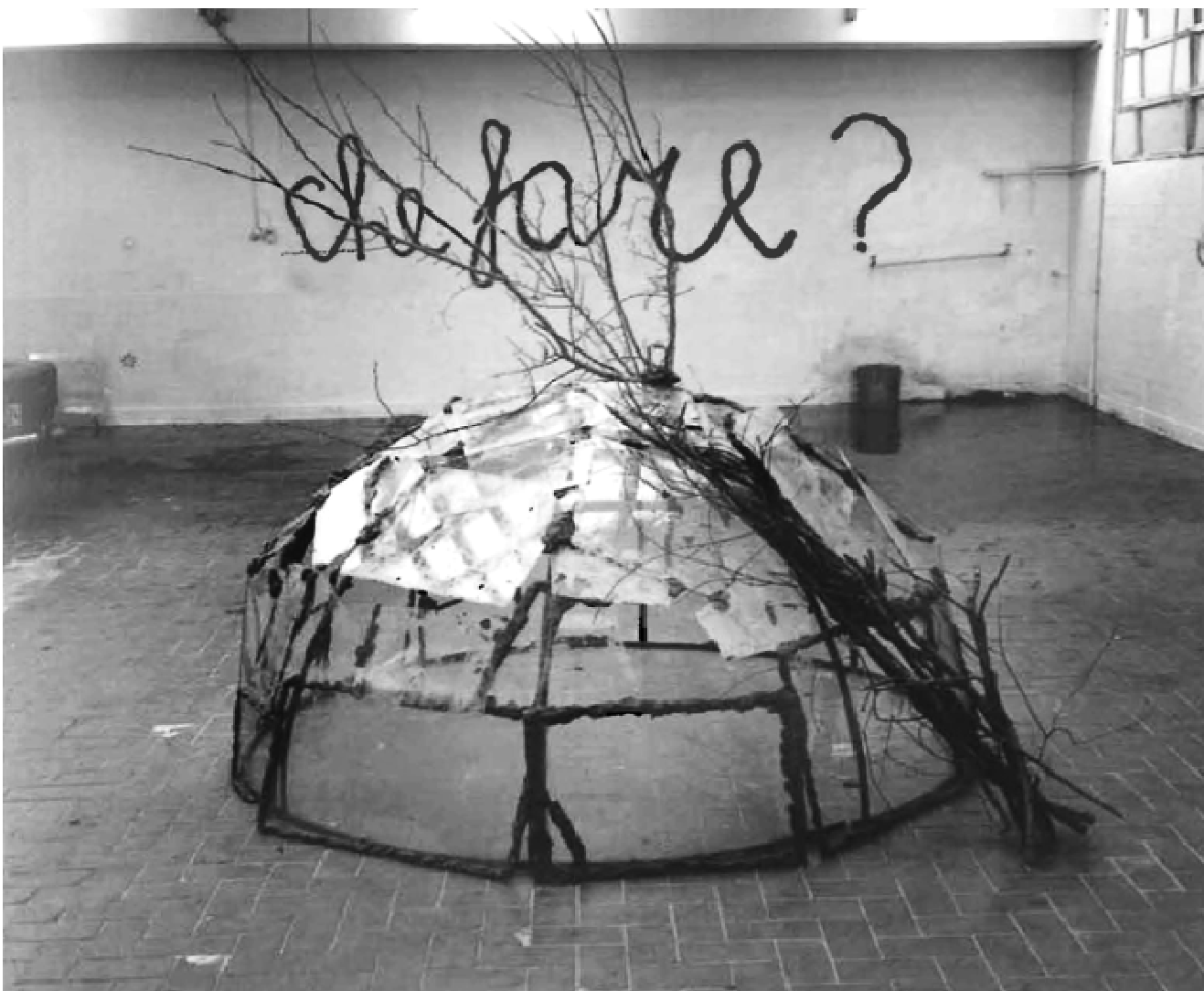
Con el *arte povera*, el arte de la indigencia consciente, el arte objetual adquiere una nueva perspectiva. El objeto no representa una meta por sí mismo en la configuración artística, como en el arte objetual de los dadaístas, sino que sirve para dar a conocer complejas percepciones dentro del mundo de las cosas. El objeto, en apariencia descuidadamente realizado, se convierte en llamada provocadora a la reflexión y a la adopción de una nueva postura crítica ante la realidad. Esta actitud ha contaminado el proyecto de algunos arquitectos y de algunas de sus arquitecturas. El *arte povera* abandona la reconstitución de objeto. Responde a una colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Con frecuencia se asemeja a un montón de materia desechada, trasladada a una galería de arte o un museo. La heterogeneidad de los materiales o de piedras minerales (Robert Smithson), de ramas de árboles (Mario Merz) remite sobre todo a las formas o estados de transformación que pueden alcanzar. Basa su estética en las relaciones entre el objeto y su configuración, valorando especialmente dos aspectos: por un lado, los procedimientos entendidos como proceso de fabricación y manipulación del material y por otro, los materiales. Finalmente alcanzó una gran repercusión internacional en 1972 por el protagonismo que tuvo en la quinta edición de la *Documenta Kassel*.<sup>3</sup> Objeto y su configuración van estrechamente relacionados de forma que hay obras que parten de determinada acción sobre el material, como pueden ser apilar, desgarrar, torsionar; o bien por el contrario, el artista parte de un material al que somete a una determinada acción como por ejemplo fieltro, caucho, tierra, fuego....

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. “*Textos tejidos*”. Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2.013-2.017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>2</sup> LUIS, FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “*Diálogo y logo: Herzog piensa en voz alta*”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1.978-2.007. Editor Luis Fernández-Galiano.

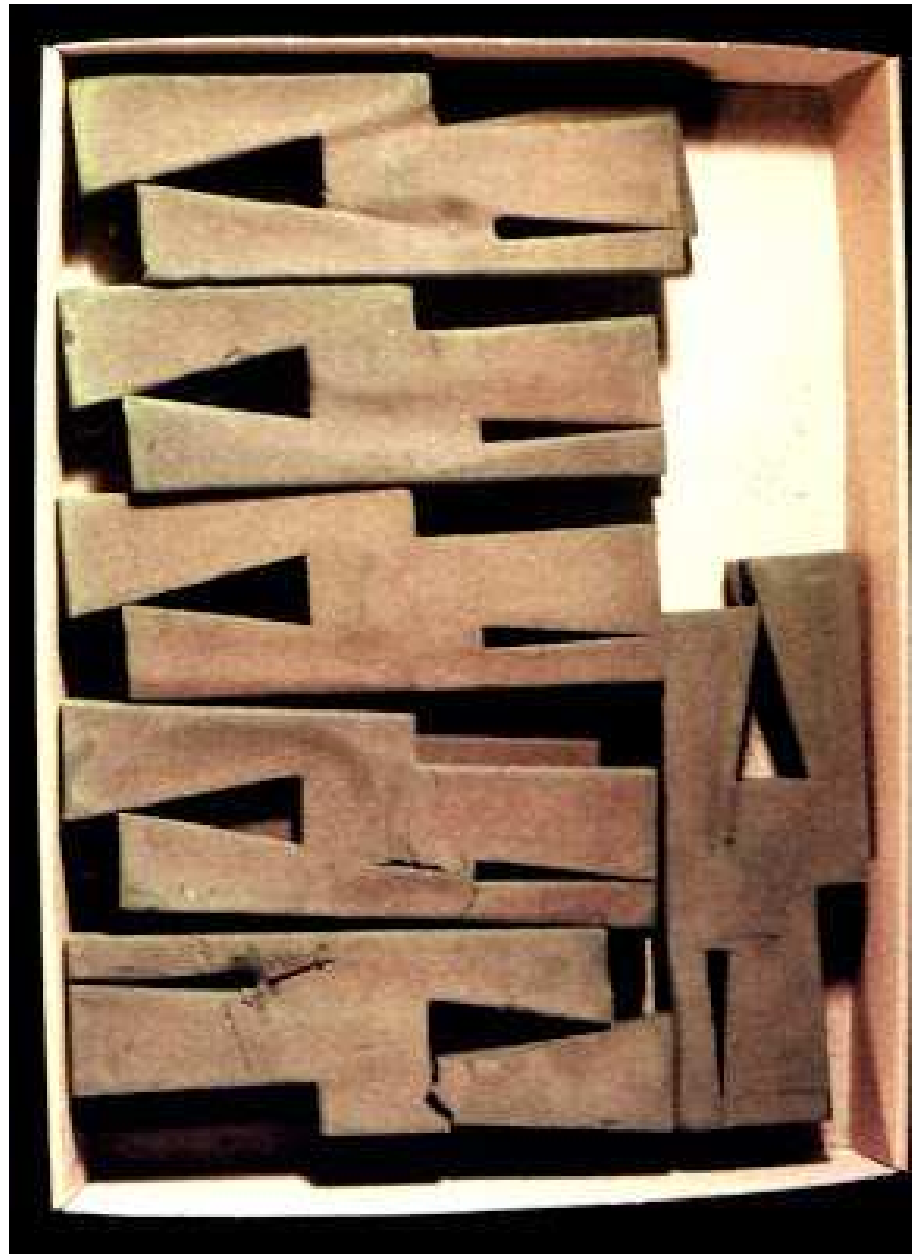
<sup>3</sup> **DOCUMENTA KASSEL** es una de las exposiciones de arte contemporáneo con más repercusión. Se celebra cada cinco años desde 1955, en Kassel, Alemania y dura cien días, fundada por Arnold Bode, y han participado desde Picasso a Kandinsky. Cada edición supone un proyecto paradigmático en el sistema del arte, con tiempo suficiente para alejarse de las tendencias que marca el mercado.

MARIO MERZ. *¿QUÉ HACER?* IGLÚ. ROMA. 1969





HERZOG & DE MEURON.  
MAQUETA DEL PROYECTO ESPACIO ARTES DE TENERIFE,  
EN LA EXPOSICIÓN HISTORIA NATURAL. "NATURAL HISTORY".2002





WANG SHU: "*Decadencia de una cúpula*" Bienal de Arquitectura Venecia. 2010.



JOSEPH BEUYS: Documenta VII Kassel. 1.982.



MARCEL DUCHAMP: *Ready made*: «Objetos manufacturados elevados a la dignidad de obra de arte»

Como se ha dicho la estética del *arte povera* está basada en las relaciones entre los objetos y la configuración que los *ordena*. Subraya dos aspectos: los materiales, analizadas sus cualidades más específicas, y en segundo lugar, los procedimientos, entendidos como un proceso de manipulación y composición de esos materiales. Por otra parte, manifiesta la necesidad de un redescubrimiento estético donde las ideas, eventos, hechos y acciones, quedan materializados dentro de la naturaleza. Pensar ya no es suficiente, también es necesario que la creación trascendiese lo intelectual para entrar en una sensible relación dialéctica con la realidad. A diferencia de los conceptualistas, en el *arte povera* no se plantea tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, sino como la capacidad de hacer visible la transformación de la apariencia de los materiales triviales que se encuentran en nuestro entorno cotidiano. Se abandona la reconstitución del objeto que responde a una recolección heterogénea de sustancias y formas del campo visual. Y mientras que el arte pop tendía a expresar un arte complejo y de vanguardia, el *povera* resultaba de una expresión libre, ligada a la contingencia y a la concepción antropológica del hombre real. El proyecto de arquitectura establece también las relaciones entre los objetos, material constructivo y la configuración que los *ordena*. Frecuentemente el proyecto arquitectónico enfatiza la disposición formal, el *povera* reclama el papel de la materia con la que está construida

La enseñanza de Joseph Beuys es patente en arquitectos como Herzog que lo califica de artista excepcional y hombre carismático. Y relata donde lo conocieron y su enseñanza “*Cuando tuvimos la oportunidad de trabajar con él en Feuerstätte II, fue un momento realmente importante en nuestro desarrollo intelectual. Nos enseñó cosas que nunca habíamos visto antes: por ejemplo, su forma de operar con los materiales. Él no los utilizaba sólo de un único modo, como tienden a hacer los arquitectos, su enfoque es mucho más sensual, atribuye un significado simbólico a los materiales*”.<sup>4</sup> Jacques Herzog expone sus pensamientos en relación con el arte, haciendo referencia expresa a la gran influencia que del *arte povera* ha tenido en su trabajo. “*Conocer a Joseph Beuys y trabajar con él fue una experiencia tremendamente importante. Éramos unos arquitectos muy jóvenes y ejerció una gran influencia sobre nosotros, sobre nuestra manera de pensar y de abordar los materiales*”.<sup>5</sup> Siempre ha habido una concepción arquitectónica en sus obras, acciones, instalaciones y vídeos. En el campo artístico hay gente más interesante, y con más determinación por explorarlo todo, pero por otro lado, la arquitectura ofrece oportunidades que el arte no puede proporcionar, especialmente en construcción y planificación urbanas.

Las vanguardias artísticas habían implementado la autocrítica como sistema, configurando una constante “*deconstrucción*” de modelos y escuelas. Era la revolución al servicio del arte. La modernidad se lanzó a transgredir todo límite y todo principio. El lema de Joseph Beuys, el gran predicador del arte contemporáneo, proponiendo borrar los límites entre el arte y la vida, produjo el reinado de la anarquía de criterios para constituir la obra de arte. Liberado de límites, normas y modelos, el arte moderno no ha producido nada digno de consideración. Llegar hasta donde hemos llegado ha sido posible gracias a un largo camino de *deconstrucción* artística. El camino se inició por Marcel Duchamp con un proceso de desacralización del arte. Se propuso entonces que el arte no debía estar circunscrito a determinados temas como lo *sacro* ni en manos de determinadas elites artísticas. El arte debía acceder a todo el mundo, debía democratizarse. Duchamp presenta sus *ready made*: «*Objetos manufacturados elevados a la dignidad de obra de arte*». El primero suyo consistía en una rueda de bicicleta atada a un taburete de cocina. A ello le siguieron urinarios, palas, cualquier objeto cotidiano pudo ser considerado en sí mismo obra de arte.

---

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. “*Textos tejidos*”. Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2.013-2.017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>5</sup> HÜRZELER, CATHERINE. “*Herzog & de Meuron. Colaboraciones con artistas*”. Herzog & de Meuron, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000. Pág. 185-189.

WANG SHU: MUSEO NINGBO. 2008 ARQUITECTURA REALIZADA CON RECOPIACIÓN DE MATERIALES DESECHADOS, COMO REIVINDICACIÓN DE LO DEMOLIDO EN ARAS DEL PROGRESO





TONY CRAGG: "INSTALACIÓN". LONDRES, 1975-2011





TONY CRAGG: "*Instalación*". Londres, 1975-2011



RICHARD LONG: "*Cielo y Tierra*" Londres 1981. Influencia *povera* (haciendo algo, desde nada)



WANG SHU: Museo Ningbo. 2008



HENRY MOORE: "*Mujer reclinada*" 1930



## LA DÉCADA POVERA

Los artistas de la vanguardia al comenzar el siglo XX creyeron que estaban escribiendo la última página de una historia del arte fluida y en continuo movimiento, jalonada por toda una serie de periodos estilísticos, cuya meta parecía haber sido ofrecer interrumpidamente diversas representaciones de la naturaleza. Cuando se propuso una lectura global y sintética de la historia del arte desde categorías visuales, se estaba sentando las bases para que la obra de arte dejase de ser representación y pasarse a exaltar lo abstracto. El resultado lógico fue una concepción del arte en cuanto que manipulación de formas abstractas. Y sin embargo, la abstracción fue más un punto final de un comienzo.

Estableciendo un cambio de rumbo, los finales del siglo XX se caracterizaron por el interés en la búsqueda de los orígenes: escribir una supuesta última página de la historia del arte iba a significar en realidad, escribir la primera de una nueva.

Muchos profesionales relacionados con las artes que no deseaban sumirse en la competitividad de la vida moderna experimentaron un fuerte deseo de regresar a la naturaleza y de dejar de formar parte del sistema. A menudo, la solución era intentar ganarse la vida con el ejercicio de la artesanía. Los artesanos constituyeron una parte importante de lo que llegó a denominarse la "contracultura".

A pesar del clima económico desfavorable, en los años setenta del XX, se desarrollaron en mayor número los proyectos de interés que los de los sesenta, en lo que se refiere a la arquitectura. Las energías creativas de este periodo estuvieron repartidas por igual entre Estados Unidos y Europa, ya recuperada de las heridas de la Segunda Guerra Mundial. Existieron dos corrientes vinculadas, aunque aparentemente contradictorias, que afectaron a la arquitectura a un nivel mundial. Ambas tenían sus orígenes en las ideas de Robert Venturi: la arquitectura debía intentar comunicarse mejor con el gran público, debe ser reconocible y debía remontarse más allá de la época moderna para recobrar aspectos del viejo lenguaje simbólico que había caído en desuso. El primero de estos propósitos se destacó en el libro de Venturi *"Aprendiendo de Las Vegas"* (1972). El segundo encontró su máxima expresión en los escritos del teórico arquitectónico Charles Jenks, cuyo libro *"El lenguaje de la arquitectura posmoderna"* apareció en 1977. Sus escritos divulgaron el término "*posmodernismo*", aunque habría muchas disputas sobre su definición. Una característica destacada de la década fue el desdén hacia la cualidad refinada de los acabados de algunos de los edificios más significativos, en contraste con la atención que se les prodigaba en iconos del estilo internacional. Esta actitud heredada de las últimas obras en hormigón de Le Corbusier, estuvo influida también por la aspereza de parte del pop art de los sesenta y por los desarrollos característicos de los setenta, como el *Arte Povera*. Otro factor que afectó al ambiente artístico de los setenta y que le dio a la década un tono distinto al de la anterior fue la reaparición del artista-artesano como una fuerza dentro de la sociedad occidental, especialmente en Estados Unidos. El resurgimiento de la artesanía había ido tomando fuerza durante los años sesenta, pero sus consecuencias no se hicieron notar hasta la década siguiente. Finalmente, los sucesos de los sesenta trajeron consigo un amplio rechazo de la sociedad industrial. Aunque la arquitectura a ambos lados del Atlántico tenía inevitablemente mucho en común gracias al progreso de la tecnología constructiva y a la velocidad y eficiencia de las comunicaciones modernas, hubo una tendencia, al menos en Europa, hacia la búsqueda de modos de expresión arquitectónica que reflejaran las tradiciones nacionales. Esta tendencia también se hizo notar, pero con menor intensidad, en las artes visuales en general. Existía una búsqueda profunda de los gestos enraizados en las costumbres, de las ideas sugeridas, originadas en lo local, el "*genius loci*". Una necesidad de definir y mostrar la recuperación de todo un lenguaje primigenio.

La obra de Richard Long parecía querer decir que los sencillos materiales empleados son nobles en sí mismos porque son naturales, y que por lo tanto, el resultado debe ser noble también. Anthony Cragg se apropió de los conceptos de Long subvirtiéndolos, trastornando el orden establecido, con la idea de utilizar los materiales deteriorados que el hombre ya había usado, a diferencia de aquel, suscitó una dura crítica a la cultura urbana aún más eficaz y directa que la de Long. No ocultaba ningún momento que se dirigía precisamente al mismo público, más urbano, sofisticados y elitistas, que eran los seguidores de Long. Como ejemplo de reacción frente a la modernidad al uso en los sesenta, en Gran Bretaña, frente al reconocimiento de la obra de Henry Moore, la escultura adoptó algunos rasgos del *arte povera*. El artista más discutido de este periodo fue Tony Cragg<sup>6</sup>, sus primeros trabajos estaban formados por pilas de residuos urbanos. Esas esculturas contienen una crítica implícita al pastoralismo romántico de Richard

<sup>6</sup> **ANTHONY CRAGG.** (Liverpool, 1949). Escultor británico. En 1977 se instaló en Alemania. Sus primeras obras se hicieron con materiales encontrados, otros de construcción, descartados y domésticos desechados. En los años setenta usó técnicas de amontonamiento, partición o aplastamiento de materiales. Participó en la Documenta Kassel y representó al Reino Unido en la Bienal de Venecia de 1988.

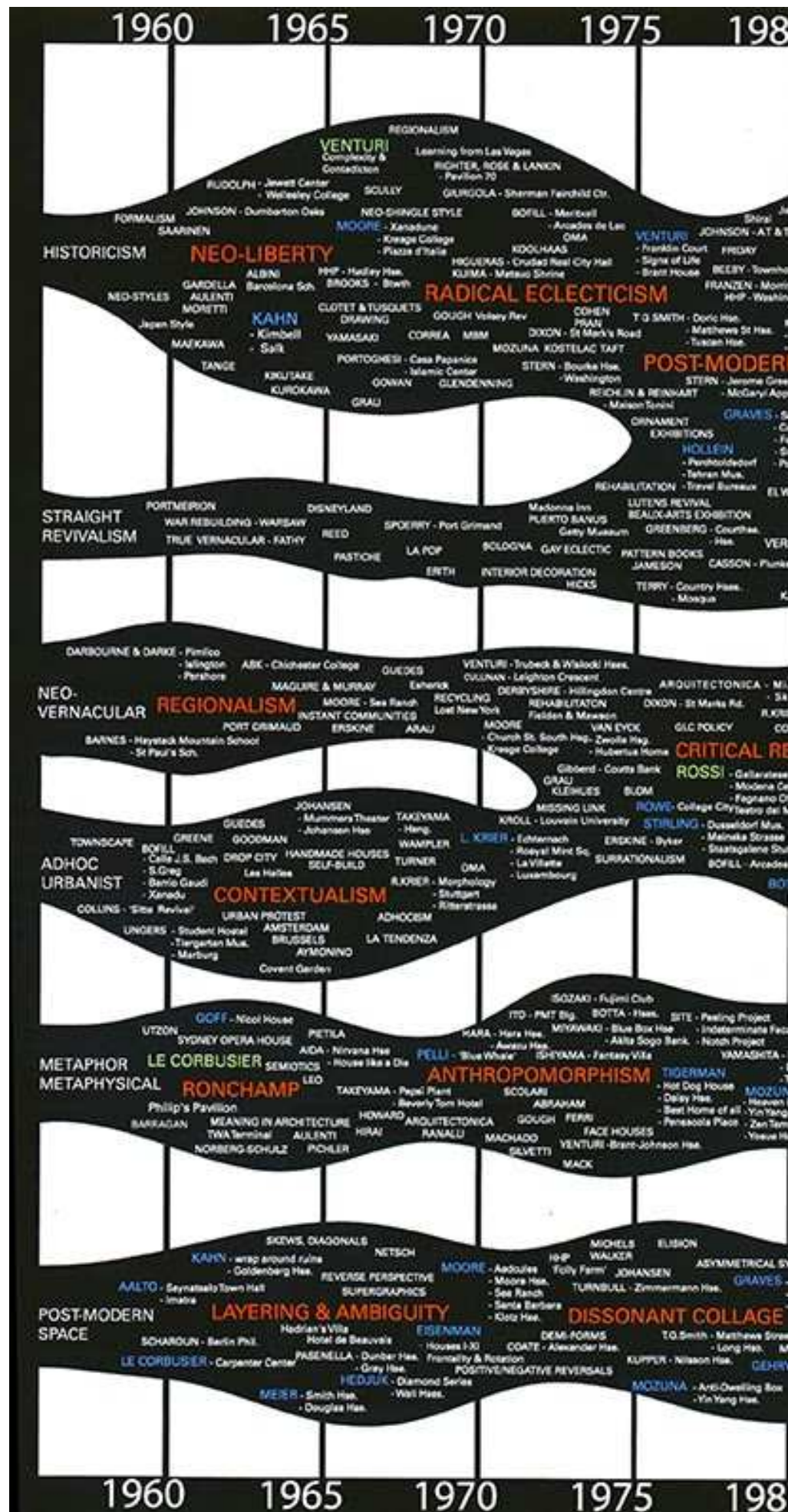


Long, que utiliza, entre otros materiales, ladrillos, trozos de cartón, estampado y fieltro,... imponiendo, sin buscar la precisión escueta de la forma minimalista, un orden provisional en lo que estaba desordenado,

El Museo de Ningbo (2008) del arquitecto Wang Shu atrae la mirada desde las avenidas que lo rodean. Aparece como un cubo hermético diseñado a hachazos. Impresiona todavía más de cerca. Es entonces cuando la tradición en los materiales se mide con las geometrías que alojan viejos materiales de desecho. Es también un acto de protesta, una reivindicación de la valiosa y antigua arquitectura demolida. Recuerda ese espíritu *povera* de de las primeras obras de Tony Cragg o las instalaciones a base de mampuestos de Jannis Kounellis.

Un planteamiento destructivo, con la justificación de ajuste cultural, no puede prescindir de elementos básicos preexistentes. Es absurdo pretender echar todo por la borda en nombre de la modernidad. Para ser puesta en práctica una nueva arquitectura, necesitará de los viejos materiales. Nada nace de la nada. Es imposible que el ajuste cultural "verdadero" se lleve a cabo realmente mediante *tabula rasa* de las estructuras tradicionales de un momento dado. Los espíritus creativos no han anulado nunca, la revolución es una violenta destrucción de lo existente. El problema no es interpretar la arquitectura de acuerdo con un lenguaje más o menos moderno, crear una arquitectura más o menos gestual o crear espacios vacíos y libres que permitan crear -una y otra vez- los espacios necesarios; el problema no es anticipar nuevas formas y contenidos, sino *cambiar la arquitectura* como nunca ha ocurrido hasta ahora. Esto será posible solamente con unas nuevas estructuras sociales.

EL SIGLO HA TERMINADO. "ÁRBOL DE EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX".  
ARCHITECTURAL  
REVIEW. JULIO, 2000









LINA Y PIETRO MARÍA BARDI en su Casa de Vidro, encuentro de artistas. Morumbi. Sao Paulo.1951.



Collar de esmeraldas diseño Bo Bardi. Lina en el baile de Carnaval Instituto Arquitectos do Brasil.



Silla Beira da Strada. Diseño de Lina Bo Bardi.1967

Silla Campo en Caldeira. Silla Madera y Butaca Cruz de Lina Bo Bardi



Museo de Arte de Sao Paulo. 1.957-1.968. Sistema de exposición cuadros. Piezas estructurales



## LINA BO BARDI: Raíces de contextualización total para una arquitectura universal

Achilina di Enrico Bo, arquitecta, italiana de nacimiento (Roma 1914-Sao Paulo 1992) y brasileña de adopción, donde se instaló en 1946 con su marido el periodista Pietro María Bardi, marchante de arte él y cercano a Mussolini y ella miembro del Partido Comunista Italiano y que se autodefinía como estalinista y antifeminista.

Desde los nueve años desarrolló un universo poético con sus dibujos y acuarelas; del mismo modo, de una forma intuitiva, espontánea y original abordaba los encargos de arquitectura. Artista polifacética sin ideas preconcebidas, coherente y ambigua, dibujante, ilustradora, editora, diseñadora, profesora y arquitecta. No temía las contradicciones, enlazaba principios y respuestas diversas, incluso opuestas. Se consideraba a sí misma especial y su gran curiosidad amplió su perspectiva.

**Mundos reales y mundos imaginarios**

Tanto en su concepción profunda de la arquitectura, como a lo largo de sus obras, e incluso en su posicionamiento ante la preexistencia, adopta una actitud que se puede clasificar de *povera*, y con una visión muy contemporánea. Diluye las fronteras entre arte y arquitectura, poniendo en crisis la llamada *autonomía moderna* en la que cada disciplina se define por la especificidad del propio medio, buscando una relación interdisciplinar hacia un ámbito más permeable, *campo expandido* en el que tanto las diversas manifestaciones artísticas como la arquitectura, parten de cuestiones comunes. Este proceso de disolución y apertura, nos evoca los movimientos de ruptura de la autonomía del arte que se dieron entre los años 1960 y 1970, por parte de vanguardias contraculturales, en el contexto del “binomio arte-arquitectura” en el que estas materias se funden bajo un mismo campo de experimentalismo e hibridación.

Su trabajo es conciso porque es material y retóricamente escueto y también porque condensa tiempo y espacio en un único instante y lugar. Esto conecta con su definición de arquitectura como un “*organismo adecuado para la vida*” abierto a los imponderables. Influida por la utopía, con la duda como método de trabajo, era una pragmática que buscaba el cambio, atenta a la vida cotidiana, a la simplicidad, la espontaneidad de lo popular, la lógica de lo auténtico. Trató de humanizar la arquitectura, buscando en primer lugar resolver las necesidades cotidianas de la gente común, descubriendo conexiones entre la cultura y costumbres populares, combinando modernidad y tradición, realismo y abstracción, naturaleza y racionalismo, historia e innovación. Intelectualmente se identificó con el programa contenido en el llamado “*Manifiesto Antropófago*”: una revolución en contra lo impostado, buscando la esencia en lo popular y poniendo en primer lugar las necesidades vitales como reacción contra la superficialidad de la sociedad. La arquitectura debía responder primer lugar a un compromiso social, algo útil y no limitarse a satisfacer criterios formales o artísticos, planteamiento muy en boga en la actualidad, cuando solo debido a la crisis económica y social, asociada a derroches anteriores, se ha puesto de manifiesto la crisis ideológica del *star system* arquitectónico, alguno de cuyos miembros más representativos, siempre más listos ellos, se apresuran ahora a defender la sobriedad y la contención, proclamándose profetas de la nueva ética, alguno incluso con carácter retroactivo.

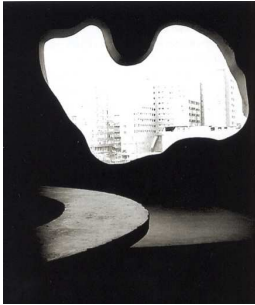
El respeto por la arquitectura tradicional y por el saber hacer popular eran apreciados en la revista *Habitat*, que Lina funda y dirige en 1951 con su marido, el crítico, coleccionista y galerista de arte Pietro María Bardi. “*Lejos del mito de la modernidad desarrollista propagado por una parte de la arquitectura brasileña de la época, Bo Bardi busca la contextualización total de la obra, recurriendo incluso al camuflaje con el entorno, como es obvio en los ejemplos de la casa del Chame-Chame o de la casa de Valeria Cirell, concebidas a finales de la década de los cincuenta*”.<sup>1</sup>

Proponía reconsiderar los ideales modernos de la arquitectura vinculándola con el pasado y la cultura y tradiciones populares-Como hicieron en sus obras los *artistas povera*, defiende el trabajo con materiales pobres, asequibles, elementos que desde siempre existían en el lugar y que en su nuevo contexto arquitectónico, se sienten llenos de vida. Estos elementos y materiales están en un diálogo permanente con su arquitectura y sus objetos diseñados, fabricados muchos de ellos con materiales directos, reutilizados e interpretados poéticamente.

<sup>1</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: “*Hacia Lina Bo Bardi*” pág.8. 2G Revista Internacional de Arquitectura. N23-24 .Gustavo Gili. Barcelona, 2002. ISBN: 84-252-1922-1

Studio Bo Bardi, Sao Paulo.





SESC Fábrica de Pompéia." *Plata*" Sao Paulo. Brasil. 1977-1986

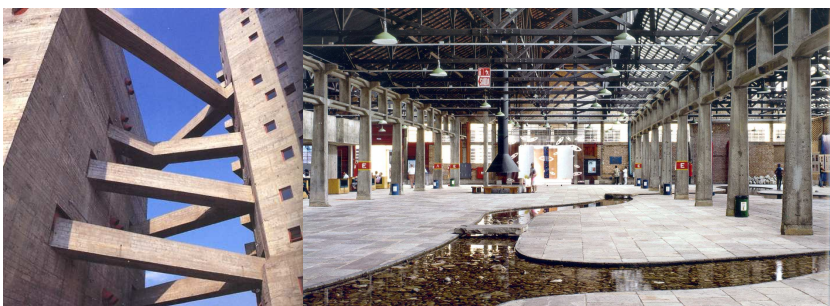
SESC Fábrica Pompéia. Huevo irregular de la torre desde el interior y vista de la ciudad.



Vista del bloque deportivo. Ciudadela. SESC Fábrica Pompéia. Sao Paulo, 1977-1986



SESC:Ocho pasarelas conexión con hormigón pretensado y luces de hasta veinticinco metros.



SESC. Pasarelas de comunicación entre los bloques deportivos.

En todas sus expresiones artísticas aparece un único mensaje, con una coherencia total entre los planteamientos y su concreción práctica. Éste es un clamor de resistencia a la dominación cultural, buscando recuperar el contacto con lo que hay de vital en el ser humano. *“No solamente el pasado vive en la obra de Lina, sino también todo aquello que ya no figura en nuestras sociedades porque fue considerado sistemáticamente como algo secundario -la naturaleza, el silencio y el vacío- o fue descartado como inútil -los objetos perdidos, rotos o abandonados, los desechos-. Lina Bo trabaja con lo que tiene a mano, sin menospreciar nada de lo que encuentra, va reciclando materiales y abriéndoles nuevas posibilidades de uso”*.<sup>2</sup>

Se trata de una sensibilidad muy cercana al espíritu de los artistas “povera”, en la que además estas obras narrativas agudizan los sentidos, mostrando estrategias de supervivencia. La propia conciencia de este trabajo respetuoso demuestra una actitud tanto ética como ecológica. Esta arquitectura aprovecha los imprevistos, las adversidades, la precariedad y la falta de medios: es un procedimiento que conecta directamente con el modo de hacer del *arte povera*, que trabaja con escasez de medios para obtener una expresividad máxima.

Un repaso por sus proyectos más característicos permite apreciar cómo sus planteamientos conceptuales y sus propuestas arquitectónicas sintonizan claramente con el espíritu que guió al movimiento *povera*. *“Su obra no sólo es un manifiesto contra la arquitectura heroica y universal, sino también contra la idea de desarrollo asociado al progreso que invadió Brasil desde los años cincuenta, y que tuvo como imagen emblemática una promesa llamada Brasilia. Desde aquella época, Lina Bo Bardi luchó con su obra y sus escritos contra ese colonialismo cultural que, unido al avasallador interés mercantil, avanzaba a pasos agigantados”*.<sup>3</sup> Siempre contracorriente, alejada de los conceptos arquitectónicos de la Brasilia, ideada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, con sus brillos y connotaciones universales llenas de insensatez y falsas promesas, se decantó por un camino personal, creativo, totalmente divergente de la modernidad, buscando una conexión entre lo vernáculo del trópico y lo contemporáneo, al estilo de Bernard Rudofsky, otro emigrante en Sao Paulo, como aparece ya en su Casa del Vidrio de 1951, el Museo de Arte de Sao Paulo de 1957-1968, en sintonía con Vilanova Artigas y sobre todo en el SECS Fábrica Pompéia de Sao Paulo, de 1977-1986, con connotaciones de Mendes da Rocha, sugiriendo un gran ámbito público, con alarde estructural incluido y proponiendo una alternativa al modelo expositivo, reciclando una fábrica abandonada, situada en un barrio obrero, una pieza escultórica de gran belleza industrial, condenada a la demolición y reconvertida en centro cívico popular, colonizado espontáneamente con anterioridad a la reconversión por la gente del barrio y con una potencia visual emocionante.

Dos torres de hormigón albergan respectivamente los espacios deportivos y los vestuarios apilados y conectados entre sí a distintas alturas mediante ocho pasarelas de hormigón pretensado. Estas generan recorridos panorámicos al aire libre. El conjunto se remata con una torre cilíndrica estilizada que actúa a modo de hito. Estos nuevos bloques de hormigón visto que reflejan las imperfecciones de los encofrados, potencian el carácter industrial original, y enfatizan la decisión de mantener un conjunto asociado al trabajo transformándolo en centro de cultura y ocio. La torre que contiene los espacios deportivos, se perfora por medio de huecos irregulares, todos distintos entre sí que además de su función de ventilación, potenciada a no disponer de vidrio, adquieren una función simbólica evocando entradas naturales a cavernas. El interior de las naves, donde se montan las exposiciones, se mantiene intacto y se incorporan elementos simbólicos: una chimenea, un río artificial con sus pasarelas hechas de una sola piedra, un comedor o un teatro. En el exterior se proponen además espacios de esparcimiento, como la tarima que recorre la parcela, formada por tableros de madera, usada como playa donde tomar el sol, *“praia”* nombre con el que es conocida por los habitantes del barrio. Este paradigmático proyecto, encargado por el Servicio Social do Comercio SESC, organización no gubernamental, es el resultado de una lúcida fusión entre una arquitectura contenida y progresista y esa voluntad de humanizar la arquitectura. Estableció una relación simbiótica entre espacialidad y uso, concebido como una “ciudadela de la libertad”, Lina no proyecta espacios condicionados por rígidas leyes internas del diseño sino que, al igual que los autores *povera*, propone ambientes vitales, abiertos a los condicionantes de los usuarios, configurados como contenedores abiertos a lo imprevisto. Plantea una arquitectura difícil de catalogar, donde predomina el rigor, pero sin desdeñar el aspecto lúdico, su contribución principal podría ser su actitud por compatibilizar criterios humanísticos y estéticos de una forma espontánea, moviéndose dentro y fuera de la cultura moderna, pero por encima de un léxico formal o visual determinado. Arquitectura sin valores inflexibles, que supera planteamientos “modernos” rígidos trabajando desde la espontaneidad y la intuición por encima de supuestas formas amables. Asumió que la arquitectura forma parte de un contexto histórico determinado, cargada de innovadores planteamientos sobre la cultura y experiencias sociales, y sus intervenciones en proyectos escenográficos y producciones teatrales, influyeron en sus reflexiones sobre el espacio público y privado.

En el SESC Pompéia, Lina Bo Bardi preserva la imagen de la fábrica para, posteriormente, subvertirla: aquí el trabajo se convierte en aliado del ocio; elimina ese carácter desagradable del trabajo, para relacionarlo con la sensibilidad, la libertad y la imaginación. El logotipo diseñado para el nuevo conjunto, con una chimenea que arroja flores en vez de humo, lo expresa con claridad. Resulta evidente la correspondencia con el pensamiento situacionista, donde el juego era entendido como representación concreta de la lucha por una vida a medida del deseo, donde el elemento competitivo ligado al resto de las manifestaciones de tensión entre los individuos, sería abolido dando lugar a una concepción más colectiva.

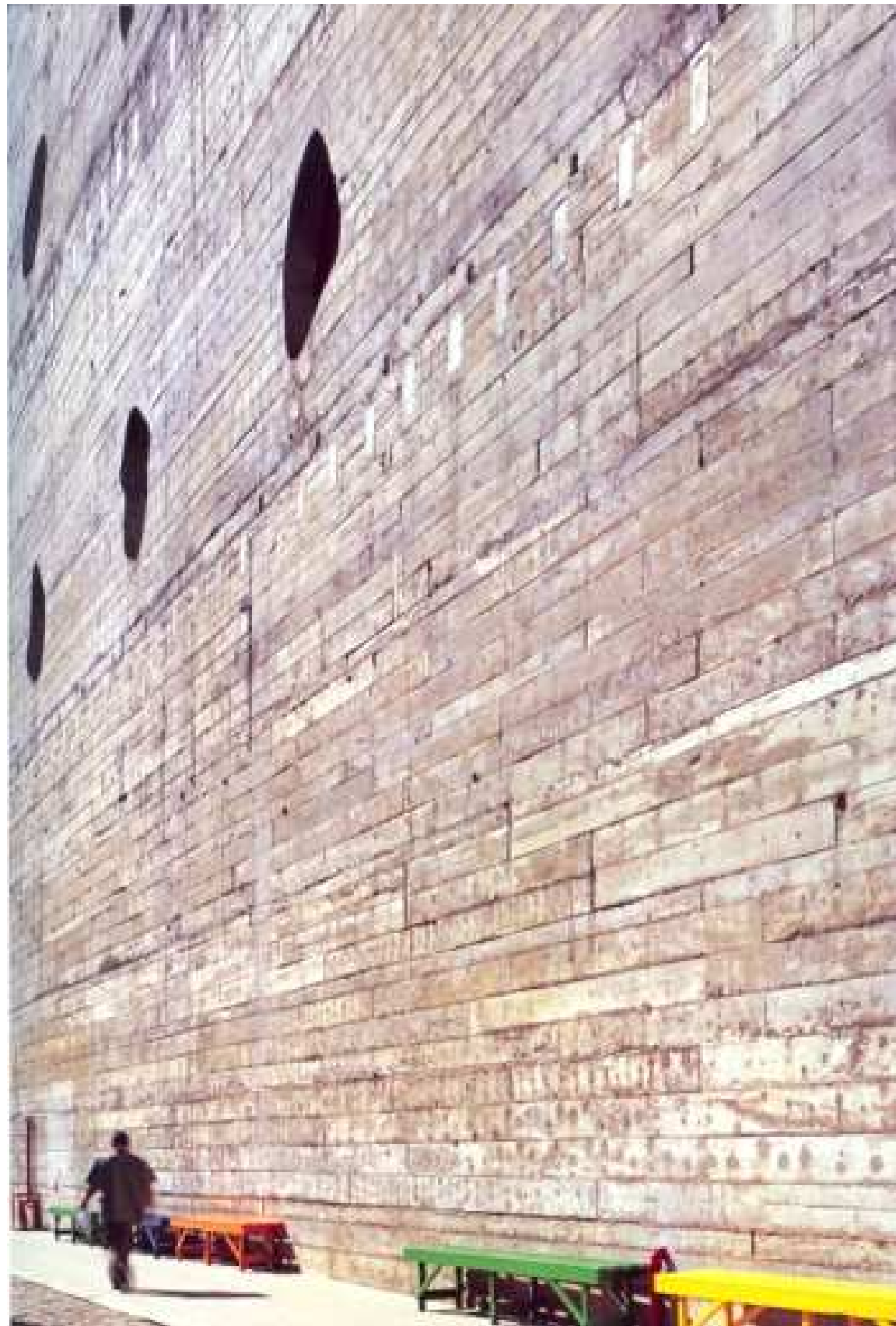
<sup>2</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *“Hacia Lina Bo Bardi”* pág.5. 2G Revista Internacional de Arquitectura. N23-24. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. ISBN: 84-252-1922-1

<sup>3</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *“Hacia Lina Bo Bardi”* pág.9

Casa De Benin, Centro Histórico de Salvador, 1.987



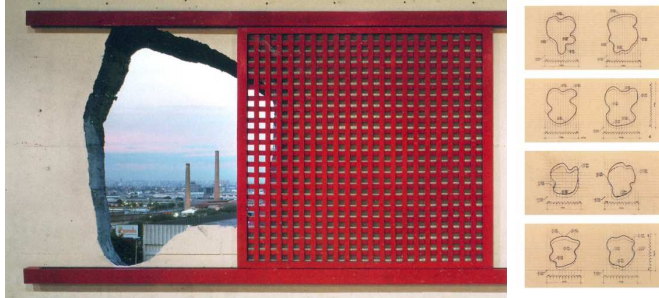






Ladeira de Misericórdia. Salvador de Bahía. Brasil. Geometría. Materiales. Texturas. Naturaleza.

SESC. Interior Fábrica Pompéia. Sao Paulo Brasil



SESC. Fábrica Pompéia. Sao Paulo.Brasil.1.977-1.986. Huecos irregulares sin vidrio y rejilla.



SESC Fábrica Pompéia. Sao Paulo,. Geometría. Materialidad. Texturas .Contraste. Color



Ladeira da Misericórdia, Salvador de Bahía. Sistema de muros estriados de ferrocemento. Fragmentos cilíndricos. Geometría y flexibilidad



Ladeira Da Misericórdia. Árbol en fragmentos muros cilíndricos estriados

En 1978, cuando empezaba este proyecto, Lina Bo Bardi afirmaba que Sao Paulo era "la ciudad campeona del mundo en autodestrucción", teniendo como único elemento positivo el cinturón poblado por inmigrantes. *"Lo que le interesaba a Lina era dar cabida a todo lo que es sistemáticamente olvidado o rechazado por la "civilización", garantizando de este modo el equilibrio de la mezcla. Y en el SESC esto está claro: antiguo y nuevo, artesanal e industrial, pequeño y grande, simple y complejo, ingenuo y agresivo, delicado y rudo, son conceptos que están trabajados de forma que nada se imponga al otro"*<sup>4</sup>. El año 1986 marca la finalización de la construcción del conjunto deportivo del SESC Pompéia y también el inicio del proyecto para el Centro Histórico de Salvador y casi todos los elementos utilizados en el SESC se volverán a emplear en Salvador.

De forma contemporánea a la construcción del volumen destinado a deportes del SESC, los "agujeros prehistóricos" abiertos en las paredes de la "caverna deportiva", y asociados por Lina Bo a los recuerdos, una "ciudadela", reaparecerán tanto en el anteproyecto del Teatro Oficina, así como en el Centro Histórico de Salvador, cuyo estado de degradación le recordó situaciones de emergencia, que exigían soluciones eficaces y por tanto rotundas, elementales, y esa inmediatez tiene mucha relación con el pensamiento y modos de actuar *povera*. De este modo, tanto la recuperación de la fábrica como la del centro histórico significarán no sólo la recuperación de la memoria de los edificios, sino también la de la memoria del lugar, del pasado reciente del país, memorias de exilios, lecturas y viajes, de una memoria personal que se mezcla involuntariamente con la memoria colectiva

*"El respeto a lo construido no reside en el hecho de mantenerlo inalterado, sino en el potencial de lo existente de generar algo nuevo"*<sup>5</sup>. Aquí los materiales caros y rebuscados sustituyen a las soluciones simples, económicas y claras que siempre caracterizaron y cualificaron las obras de Lina Bo Bardi. Sin duda existe un modo de adaptarse a las nuevas exigencias sin perder estas cualidades, y coherente con las condiciones de vida del país. *"Las obras arquitectónicas de Lina Bo Bardi no delimitan lugares "exclusivos". En esta arquitectura se realiza una síntesis original y revolucionaria entre mundos que nuestros "hombres de cultura" insisten en mantener separados"*<sup>6</sup>.

*"Es un anacronismo inspirarse en la pura técnica como valor expresivo. La técnica no posee valores expresivos en sí misma, sino únicamente en la eficiencia de su empleo. Cuando la única virtud de la técnica reside en su aspecto, en su apariencia, se cae en la decoración, lo que conlleva a una pérdida de autenticidad, cuando prevalece lo estético o lo utilitario, sobre lo esencial"*<sup>7</sup>. Es el caso de una parte de la arquitectura de esa época: la novedad por la novedad, lo extraño por lo extraño, que puede engañar a los sentidos, pero nunca ni a la cabeza ni al corazón".

La obra de Lina Bo Bardi establece una importante correlación con las vanguardias. Lina forma parte de una generación que considera el surrealismo como el último gran movimiento ético-artístico. *"El surrealismo pretendió superar toda contradicción entre lo lógico y lo ilógico, entre el sueño y la razón, entre la realidad y la imaginación o el deseo, liberando el inconsciente y, al mismo tiempo, domando la razón"*<sup>8</sup>. Lina Bo Bardi habla de síntesis, de una revisión de los valores humanos contra la destrucción. Sus textos, así como toda su obra, están llenos de un sentido solidario implícito en el gesto artístico o poético.

### Uso expresivo de los materiales.

Su forma de abordar el trabajo, directo pero respetuoso y consciente, manifiesta una actitud ética y ecológica. La connotación del espíritu *povera*, que tiene su arquitectura se manifiesta en el aprovechamiento de la belleza intrínseca de materiales, pobres o no tan pobres. Haciendo virtud de la falta de medios, se sirve de lo casual, lo precario, con planteamientos similares al de aquellos artistas, consiguiendo en su arquitectura la **máxima expresividad utilizando mínimos recursos materiales**.

<sup>4</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *"Hacia Lina Bo Bardi"* pág.7

<sup>5</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *"Hacia Lina Bo Bardi"* pág.12

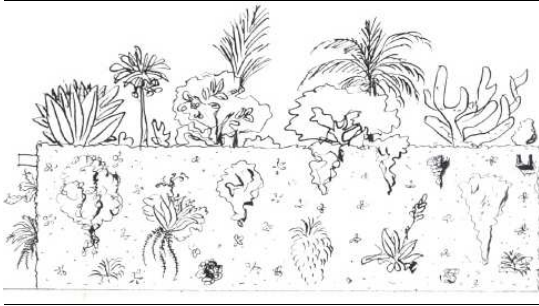
<sup>6</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *"Hacia Lina Bo Bardi"* pág.19

<sup>6</sup> BO BARDI, LINA: *"Teoría Y Filosofía de la Arquitectura"* Manuscrito de la primera clase impartida en el Curso de Arquitectura de Escuela Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, 11 de Agosto de 1958

<sup>6</sup> BO BARDI, LINA: *"Planeamiento ambiental. El "diseño" en un callejón sin salida"* Publicado originariamente en *Malasartes*, nº2 Dic1975-Feb 1976.

<sup>7</sup> DE OLIVEIRA, OLIVIA: *"Hacia Lina Bo Bardi"* pág.19-20

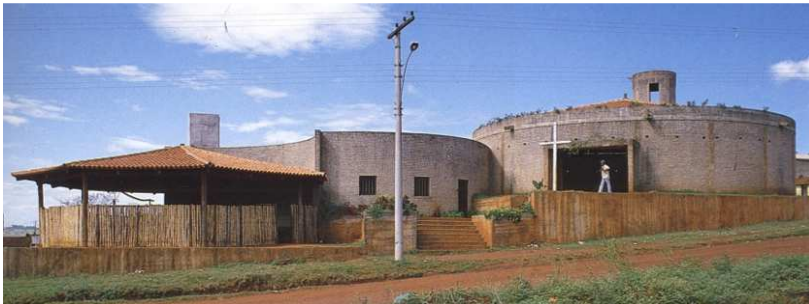
<sup>8</sup>



"La dimensión simbólica de Lina Bo Bardi", Tesis de Olivia De Oliveira.



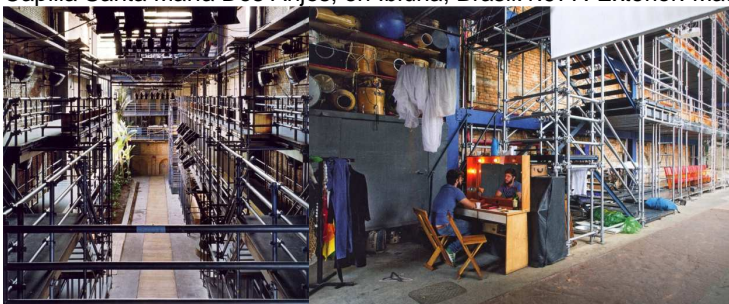
Escalera del Museo en el Solar De Unhão. Salvador De Bahía, Brasil. 1.959-1.963



Conjunto Espírito Santo de Cerrado (quiosco, casa e igreja), Uberlândia. Brasil. Anillo doble



Capilla Santa María Dos Anjos, en Ibiúna, Brasil. 1.977. Exterior. Materialidad. Naturaleza



Renovación del Teatro Oficina, Barrio de Bixiga, Sao Paulo, Brasil. 1.984. Platea. Camerinos



Su obra en general rezuma autenticidad, verdad, y partiendo de la escasez y de la contención, subvierte la forma habitual de percibir la realidad, como proponían los artistas del *povera* italiano. Calificaba como "fea" su arquitectura en su aspecto brutalista, sin pulir, en sus edificios, especialmente los públicos, entendiendo este calificativo como una expresión violenta, revolucionaria, reivindicativa, al estilo de la "estética del hambre". Belleza y Fealdad son dos conceptos que se implican mutuamente. Lo feo como antítesis de lo bello. El miedo, la pena, la compasión, la curiosidad del rechazo, pueden ser fórmulas seductoras que violan, o al menos trastocan, los cánones clásicos. Aunque brasileña de fascinación, la formación de Lina es profundamente europea, italiana, influida arquitectónicamente por el racionalismo moderno, y en el aspecto creativo por la valoración de la artesanía, interesante combinación de circunstancias y elementos que también hicieron posible el nacimiento del *Arte Povera* en Italia, donde Lina vivió.

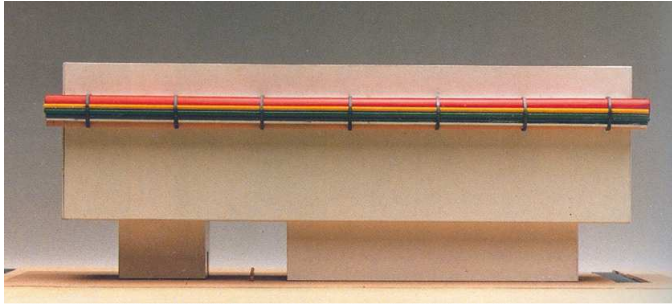
El proceso de globalización no puede impedir ver la identidad cultural propia. La crisis económica consecuencia también del grandísimo dispendio de arquitecturas espectaculares aportadas por arquitectos y políticos estrella y caracterizadas por la falta absoluta de restricciones económicas, técnicas y estilísticas debe tener la virtud de reconducirnos al compromiso ético y social y a la contención formal, asociado a la revalorización de determinadas culturas locales y vernáculos como contraposición a la uniformidad cultural.

Una arquitectura abierta, que en lugar de intentar reprimir o controlar lo imprevisto de la vida, la incorpora como su material fundamental. Desde una visión antropológica de la arquitectura, su obra contiene una original unidad entre lo arcaico y lo moderno, lo racional y lo espiritual. Concibe una forma distinta de entender la arquitectura, que supera los simples atributos formales para dotar a sus obras de una filosofía humanista que recoge preocupaciones éticas, culturales, poéticas y ecológicas, al igual que en el *arte povera* italiano. Se trata de una arquitectura esencialmente humana en el sentido más amplio, que se olvida de lo espectacular y se llena de compromiso social, una aportación que trasciende lo local y da respuesta a problemas actuales de orden global. En sus obras, además de emplear materiales convencionales, Lina Bo Bardi incorpora otros elementos como piedras, hojas, objetos encontrados o corrientes de agua, que dotan a sus edificios de gran fuerza expresiva y significados simbólicos y poéticos. Inauguró la idea, acorde con un cierto *espíritu povera*, generalizada después, de reciclar grandes edificios industriales obsoletos, para convertirlos en centros culturales o museos, como sucedió posteriormente en multitud de casos como el Palais de Tokyo, en París, de Lacaton y Vassal o la Tate Modern en Londres, de Herzog y de Meuron.

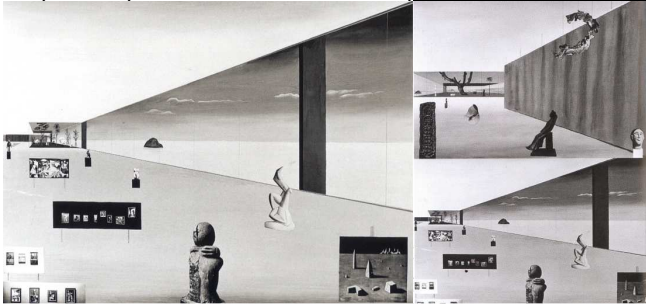
La Casa del Vidrio, fue su primera obra a los treinta y siete años, cuatro después de llegar a Brasil, es la vivienda de los Bo Bardi y punto de reunión de artistas, en el barrio residencial de Morumbi, Sao Paulo, de 1950-1951, situada sobre una pendiente, se vuelca hacia el frondoso paisaje de Mata Atlántica, la fachada acristalada se eleva sobre finos pilares y apoyada la parte trasera sobre el terreno, las estancias giran alrededor de un elemento natural, un árbol encerrado entre cuatro paneles de vidrio que configuran un patio cuadrado. En las distintas dependencias, agrupadas en dos volúmenes compactos en torno a un espacio semiabierto, las piezas de arte se tratan como un material más que construye la vivienda, junto con la luz, el aire y la vegetación. Es un vivienda con una distribución muy interesante, despegada del terreno, situada en una pequeña pendiente, con lo que su visión habitual es desde abajo, muy transparente, acristalada en paños de suelo a techo, lo cual hace que la abundante vegetación penetre en la casa y con una decoración llena de objeto de arte, piezas artesanales y de diseño, juguetes y al mismo tiempo, muy familiar, con un rico mundo interior propio.

El Museo en Sao Vicente, a la orilla del océano, que no llegó a construirse, anticipa algunas ideas expositivas, como el ágora cubierto en planta baja al elevar el prisma horizontal del edificio, que aloja un espacio interior completamente diáfano liberado de obstáculos estructurales y suspendido sobre la arena, que no interrumpe la perspectiva desde el paseo y la visión del agua y genera un gran espacio en sombra que se cede a la ciudad y el gran espacio interior completamente diáfano, requisito imprescindible para su idea de proyecto museológico. Son conceptos que desarrollaría posteriormente en el Museo de Arte de Sao Paulo, construido entre 1957 y 1968, donde no se plantea un recorrido fijo sino que se propone abierto en todas las direcciones y de forma continua. El ágora invita a los ciudadanos a formar parte del espacio expositivo y en el espacio interior diáfano, se exponen los cuadros de forma extensiva sobre caballetes de vidrio, buscando una continuidad espacial y visual máxima. Las fachadas, construidas finalmente con el actual vidrio, eran originalmente opacas, con un acabado pétreo, salpicado de elementos y vegetación que crecía en su superficie. Para los funcionarios, atornillar cuadros en el vidrio no fue nunca una solución museográfica y la controvertida propuesta de Lina Bo Bardi, permaneció aislada porque ningún museo de pintura del mundo la adoptó. La planta de administración que se encuentra suspendida baja la gran pinacoteca totalmente diáfana, donde incluso los cuadros expuestos flotan, se distribuye mediante dos corredores longitudinales delimitados por los tensores que mantienen la estructura del forjado inferior.

En los museos de Lina Bo Bardi -así como en sus teatros y, en definitiva, en toda su obra- no hay lugar para espectáculos y, por consiguiente, tampoco hay lugar para espectadores, para esos seres pasivos. Sus obras arquitectónicas "son organismos aptos para la vida" y en ellas las personas son tratadas como "actores", como seres que tienen el poder de decisión y de transformación de lo existente. Por si no fuera suficiente, se tiene todavía el propósito de "rehabilitar" la Galería Prestes Maia, que conformaría el Centro-MASP.



Propuesta para el Pabellón de Brasil para la Exposición Universal de Sevilla. 1.992.



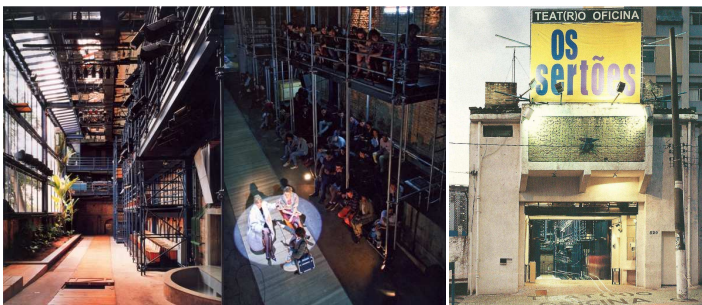
Museo San Vicente Brasil. Museo a la orilla del Océano. 1.951. Ágora y perspectivas del proyecto



Exposición en el Museo de Arte de Sao Paulo. MASP. Brasil



Exterior de la Casa Valéria P. Cirell. Sao Paulo. 1.957-1.958. Naturaleza y Artificio integrados



Renovación del Teatro Oficina, Barrio de Bixiga, Sao Paulo, Brasil. 1.984. Interior y fachada.



Es fácil imaginar cuánto pueden llegar a incomodar estos espacios a los que no soportan mezclarse en ese tipo de "promiscuidad". Por ello, es necesario aislarse, crear un envoltorio neutro a su alrededor, impedir ser molestado por el más mínimo detalle, libres de todo podrían estar en condiciones de apreciar la "obra de arte", ahora "protegida" y "preservada", en este lugar insípido, en un "túmulo para momias ilustres".

Los muros exteriores de la Casa Valeria P. Cirell, cuya planta en su sencillez es de gran interés, están contruidos siguiendo técnicas tradicionales en fábrica de ladrillo, estructura de madera y revestida exteriormente con elementos minerales y vegetales, con piedras y fragmentos; mostrando un frente continuo sobre el que puede crecer la vegetación. Así, su geometría rígida y ortogonal, humaniza su racionalidad mediante elementos naturales y artesanales muy primarios sobre la rugosidad de su superficie exterior, los huecos carecen de vidrio y el porche perimetral, está cubierto de paja y sustentado directamente con trocos de árbol que se apoyan en el agua de un estanque a modo de palafitos.

Estos muros y estas texturas, tienen similitud a los realizados por Herzog & de Meuron, en 2014, con piezas prefabricadas de tierra, a modo de inmensos sillares, a partir de materia prima procedente de canteras locales del edificio Ricola Kräuterzentrum, en Laufen, Suiza.

En la Casa do Chame-Chame, en Salvador de Bahía, de 1958-1964, sobre un esqueleto de hormigón, se dispone un revestimiento muy rugoso y artesanal, cuajado de piedras, guijarros, conchas, pequeñas piezas cerámicas, plantas y pequeños objetos. Actúa resolviendo opuestos: interior y exterior, envoltorio y contenido, técnica y arte, cuerpo y espíritu, arquitectura orgánica e inorgánica, arquitectura natural y artificial y hablaba de una síntesis, de una reorientación de los valores humanos contra la destrucción, como se ha dicho, nunca olvidaba el surrealismo de los brasileños, sus inventos, en relación con superar las contradicciones, liberando el inconsciente y sujetando la razón.

En el interior de los distintos edificios rehabilitados para Museo de Arte Moderno de Bahía, situados en el Solar do Unhao, frente a la bahía de Todos los Santos, en Salvador de Bahía, antigua capital colonial de Brasil, se introducen diversos paneles trenzados que dividen las distintas estancias, de manera permeable. También se dispone en el centro de la sala de exposiciones una escalera exenta de traza helicoidal que se presenta como una pieza más del museo. Está construida con tabloncillos de madera, ensamblados según las técnicas tradicionales para la construcción de los carros de bueyes, en coherencia con el objetivo del museo que se proponía aunar lo popular y lo moderno.

### **Interés renovado por las tradiciones locales**

La Iglesia Espíritu Santo do Cerrado, de 1976-1982, en Uberlândia, Brasil, es una iniciativa de unos frailes franciscanos sin apenas recursos, lo cual exige una propuesta elemental que pueda construirse con materiales sencillos reutilizados y mano de obra no cualificada. Se trata de un conjunto formado por tres círculos encadenados adaptados al desnivel del terreno donde se sitúa y realizados con ladrillos reciclados, limitando por economía el uso del hormigón a las partes necesarias estructuralmente y donde la vegetación, dispuesta en el macetero circular en la coronación de la pieza que aloja la iglesia, brota directamente desde los muros de cerramiento y tapiza la arquitectura.

En 1977 se construye, con muy pocos medios, la Capilla Santa María dos Anjos, en Ibiúna, Brasil, también promovida también por franciscanos. El proyecto reduce su diseño a lo esencial y la sobriedad del programa se materializa en un sencillo volumen cúbico, de planta hexagonal al recortar dos de sus esquinas, rodeado por un porche ligero de madera, sustentado por troncos de árboles y cubierta de paja. De forma sencilla consigue el objetivo de procurar con los mínimos recursos, la máxima calidad arquitectónica, integrando elegantemente cultura erudita y saber popular

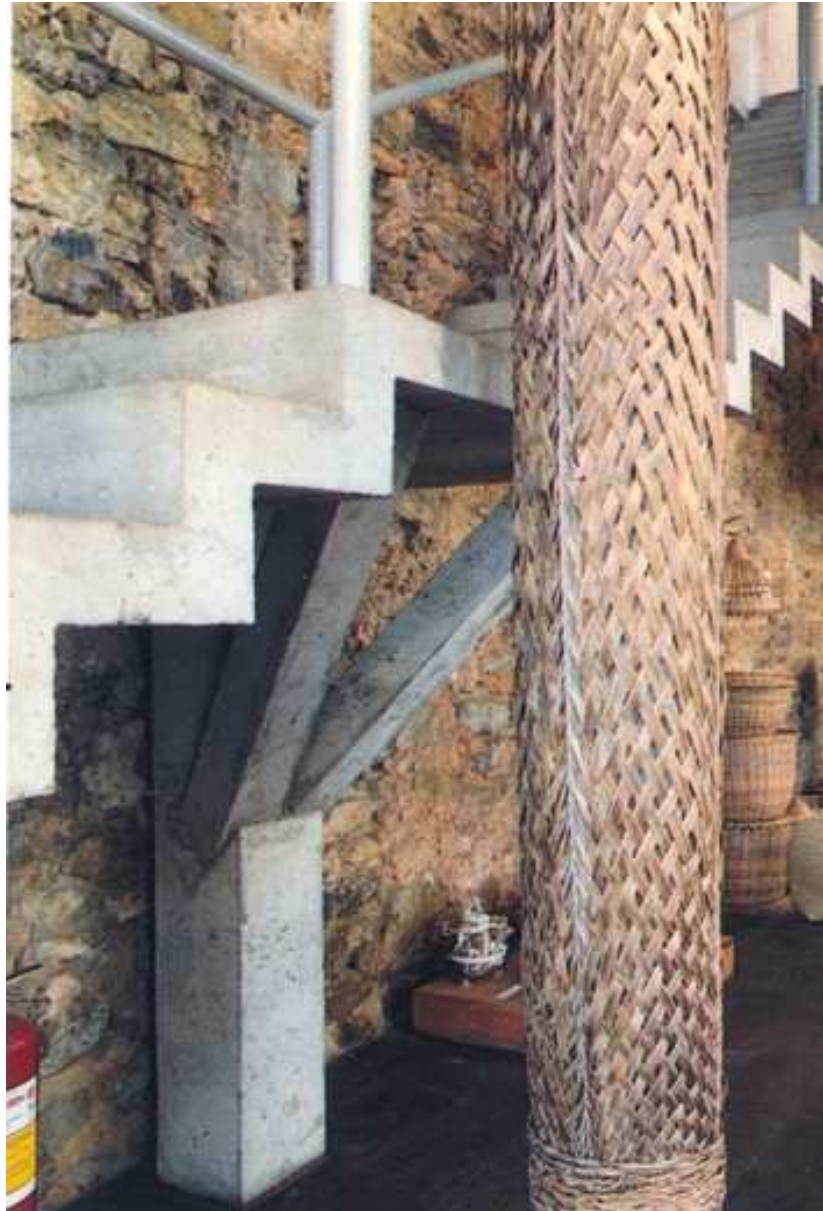
En la renovación del Teatro Oficina, en el barrio de Bixiga en Sao Paulo, realizada en 1984, en el edificio existente, un volumen alargado de ladrillo con un único acceso, se plantea una disposición longitudinal en lugar de la transversal como sería lo convencional; el espacio escénico se concibe como una calle, un corredor abierto al modo de los teatros callejeros y las representaciones japonesas de pasarela, un corredor con galerías y pasarelas metálicas perimetrales elevadas, tratadas como andamios provisionales de una obra, que aloja focos y pantallas de televisión, y donde se sitúan los espectadores a distintos niveles, proponiendo una nueva perspectiva y transformando su experiencia en relación al escenario.

Mediante esa intervención arquitectónica mínima, con planteamiento formal escueto y de apariencia efímera, Lina habla de simpleza y claridad, genera nuevos conceptos formales y sobre todo escénicos que disuelven la distancia entre actores y público y conectan la escena con la calle y el exterior, que quería unificar mediante una gran lona amarilla desplegada a modo de carpa; finalmente, al disponer de más medios económicos, se nos privó de la imagen potente de un material pobre pero de gran fuerza expresiva. El Teatro Oficina debería atravesar literalmente las paredes del fondo, desembocando en una plaza pública que lo uniese, al otro lado de la calle, con el verde valle. La idea era crear un paso a través del edificio, potenciado por el carácter peatonal del barrio de Bixiga, uno de los más antiguos de la ciudad de Sao Paulo. El proyecto de Lina Bo Bardi buscaba integrar este pequeño teatro a la escala, las características y la diversidad del barrio.

Sistema modular muros estriados ferrocemento. Ladeira Misericórdia. Salvador de Bahía. Brasil



Pilares como palmeras trenzadas en el Centro Cultural Casa do Benin. Salvador de Bahía.1987





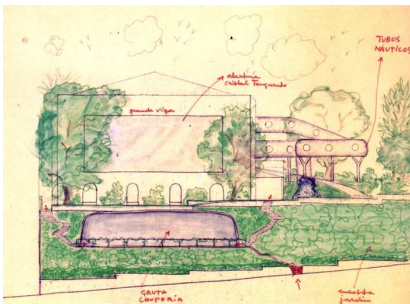
Cartel Lina Expo Arte Funcionarios. Lo Bello. El derecho a lo Feo. "El pueblo nunca es kitsch"



Casa de Vidrio



Casa de Benin, Salvador de Bahía, 1987. Espacio exterior



Renovación del Teatro Politeama, Jundiaí. Brasil. 1985. "Os tubos náuticos en a bonita fachainha"



Escalera del Teatro Gregorio De Mattos 1.9

En su propuesta de renovación del Teatro Politeama de 1985 además de la remodelación del espacio interior, Bo Bardi proponía un vestíbulo ajardinado en la parcela colindante desde el que se accedería directamente desde el exterior a las galerías superiores del teatro por medio de una galería elevada como forma de tubería “os tubos náuticos” de aspecto rudimentario e industrial, perforada por ventanas circulares atornilladas, similares a las de los submarinos, que evidenciaban el contraste entre el edificio histórico existente “a bonita fachainha” y la intervención, que también proponía una gruta debajo del jardín, como espacio intermedio polivalente y emblema de la ciudad de Jundiaí. En sus intervenciones no se limitaba a restaurar construcciones singulares, sino que buscaba conservar el “alma popular” de la ciudad, proponiendo un espacio productivo, de interés cultural, artístico y de relación, que evitara desplazar a la población local. A nivel de la calle, su estrategia se basaba en devolver el espacio público al ciudadano, eliminando el tráfico rodado y potenciándolo insertando pequeñas infraestructuras y elementos como tarimas, fuentes, quioscos, sombrillas y pérgolas que propician encuentros y actúan como catalizadores de actividades socioculturales, evitando que los espacios del centro histórico se acabaran convirtiendo en parques temáticos turísticos carentes de esa “alma popular”.

Dentro del plan global de rehabilitación del Centro Histórico de Salvador de Bahía, capital colonial y patrimonio cultural de la Humanidad en 1985, en el entorno de la iglesia Barroquinha, Bo Bardi se encargó de la transformación del Teatro Gregorio de Mattos, concebido como un espacio neutro con capacidad de adaptarse a los distintos programas de forma flexible por medio de asientos de tablas de madera plegables y apilables, introdujo dos elementos formales de gran potencia: en su interior una escalera escultórica helicoidal de hormigón visto que gira alrededor de un mástil central rojo que soporta ménsulas en voladizo sobre las que apoya una lámina plegada de hormigón con un liviano pasamanos de acero y en el exterior un gran hueco de perfil irregular muy emblemático, conocido como el “buraco das cavernas”, por su fuerte expresividad. Ambas intervenciones contrastan con la construcción existente con la intención de alcanzar un “presente histórico” contemporáneo más que recuperar un tiempo ya pasado.

El Centro Cultural Casa do Benin fue resultado de un acuerdo bilateral con la república de Benin, país africano –herederos de una interesantísima cultura africana que, entre otras singularidades, fue la primera en fundir bronce–origen de la mayoría de los esclavos de Bahía y se componía de tres edificios del XIX, el principal de los cuales ya tenía una reforma anterior que había sustituido la estructura original de madera por un almacén de hormigón que Lina considera excesivo y lo horada para crear espacios de triple altura y reviste los pilares con hojas trenzadas de palma de cocotero. En el jardín interior semipúblico, se construye una cabaña de paja y un estanque.

En el conjunto de la Ladeira da Misericórdia, concebido como proyecto piloto Lina Bo Bardi en colaboración con el ingeniero Filgueiras Lima, propone una serie de soluciones constructivas que podrían servir de guía para la recuperación de edificios degradados del centro histórico. Así desarrolló un sistema modular de ferrocemento con la doble capacidad de estabilizar estructuras antiguas y servir de soporte de nuevas piezas. Su acabado estriado,

La esbeltez de los muros de ferrocemento ondulado permite que se puedan recortar y adaptarse a todas las geometrías por su gran flexibilidad, como en el alarde geométrico el volumen constituido por fragmentos cilíndricos que giran alrededor de un árbol. También permiten ser perforados y Lina propone unos huecos irregulares distintos entre sí como todo lo orgánico, que se recortan en la uniformidad del paramento de estrias verticales y sin vidrios solo disponen de celosías en el plano interior.

Iglesia de Espírito Santo. Santo do Cerrado. Uberlândia. Brasil. 1.976-1.982. Interior, Materiales reutilizados. Exterior, Proceso construcciones circulares. Esta idea de tiempo, que rompe con la idea predominante de progreso y con el modelo occidental de progresión histórica, lineal, homogénea e irreversible, siempre apuntando al futuro, es la clave para entender el trabajo de Lina. Enlaza con otros cuatro conceptos recurrentes en toda su arquitectura: comprensión y fusión, narración y vestigio, revolución y subversión y superar las barreras entre elementos tradicionales considerados anteriormente como antagónicos.

A partir de 1940, en sus textos y conferencias, Bo Bardi habla de “sustancias sutiles” como elementos imprescindibles para conseguir la longevidad material, dotados en su interior de fuerza, potencia necesaria para la vida, y que procuran resistencia a su arquitectura. Estas sustancias definen su arquitectura tanto como lo hacen los materiales. Usaba la palabra “sustancias” para denominar algo necesario para la permanencia material; algo necesario para la vida, aquello que define lo básico; algo que tiene las propiedades de fuerza y vigor.

Decía que hay cuatro de esas sustancias: Aire, Luz, Naturaleza y Artesanía, y Olivia de Oliveira añade a esas sustancias el Tiempo, “la particular idea del tiempo que encontramos en su arquitectura y que me atrevo a afirmar que constituye la materia prima de la obra de Bo Bardi”,<sup>9</sup> que recuerda los pliegues de algunas hojas y contrasta con la textura de las basas de piedra, dando una imagen identitaria y característica al conjunto del caserío. El proyecto también contempla un conjunto de elementos prefabricados para remplazar forjados, muros y escaleras de los deteriorados inmuebles.

<sup>9</sup>

DE OLIVEIRA, OLIVIA, “*Subtle Substances. The Architecture of Lina Bo Bardi*” pág.34.



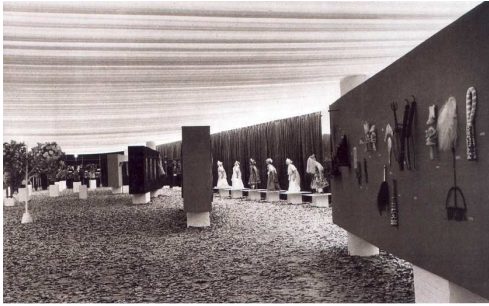
SESC Fábrica Pompéia. Sao Paulo, 1977-1986. Texturas del cerramiento y las pasarelas





Detalle pavimento: hormigón, piedras incrustadas y junta de madera





Instalación Exposición Bahía Ibirapuera en la V Bienal de Sao Paulo. 1959.



Centro Cultural Casa do Benin. Salvador de Bahía. Brasil. 1987. Talleres y Exposiciones. Escalera hormigón sobre soportes ramificados.



Pinacoteca diáfana del MASP. Detalle montaje exposición y controvertidas piezas de sujeción de los cuadros.



Museo de Arte de Sao Paulo, 1957-1968. Exterior Avenida Paulista y Auditorio bajo el ágora.



Casa de Valéria P. Cirell. Sao Paulo. 1957-1958. Muros exteriores. Materiales. Texturas.

Contactar de nuevo con la naturaleza como modo de liberar la arquitectura moderna de sus dogmas formales y domesticar la casa, humanizarla. Posición similar a la de Bernard Rudolfsky. Aunque no se unió al movimiento orgánico, algunas veces criticó el racionalismo centroeuropeo y nórdico, y sus rígidas posiciones funcionalistas. Como se ha señalado, buscaba un nuevo arte poético que revitalizase el lado empírico, espontáneo y emocional de la arquitectura, introduciendo la moderna psicología en los aspectos científicos, mecanicistas y sociológicos de la arquitectura funcionalista. *“Es preciso deshacer los equívocos derivados de la falsa libertad y de las artes plásticas como integración de un mal definido kitsch; ella es consciente de que el pueblo nunca es kitsch. En cambio, el antiperfeccionismo en una obra arquitectónica, es algo válido. Es necesario definir bien y separar los anhelos de libertad, de los verdaderos problemas insertados en un contexto social políticamente válido. La arquitectura y la libertad arquitectónica son, sobre todo, un problema social que debe entenderse no desde fuera, sino dentro de una estructura política y no desde fuera”*<sup>10</sup>

La regeneración a través del arte, credo de la Bauhaus, se reveló como mera utopía, transformando su gran idea fundamental -la planificación- en un utópico equívoco que, en su fracaso, ha vaciado de contenido la racionalidad frente a lo emocional. La obra de Lina encuentra eco no solo en el mundo arquitectónico sino en el trabajo de algunos artistas e intelectuales contemporáneos de ella y que también trataban de reconciliar opuestos, cuestionando la idea de razón, dirigiendo su atención a las necesidades emocionales y espirituales del hombre, como hacen muchos artistas *povera* y derribando las barreras entre razón e imaginación, entre puro e impuro

---

<sup>10</sup>

BO BARDI, LINA: “ Sobre la lingüística arquitectónica” Publicado originariamente en *L’Architettura*, nº226, agosto de 1974



Casa de Chame-Chame .Salvador de Bahía Brasil. 1958-1964



Casa de Valéria P. Cirell. Sao Paulo. 1957-1958. Muros exteriores. Materiales. Texturas.



Ladeira da Misericórdia, Salvador de Bahía. Sistema de muros estriados de ferrocemento. Fragmentos cilíndricos. Geometría y flexibilidad



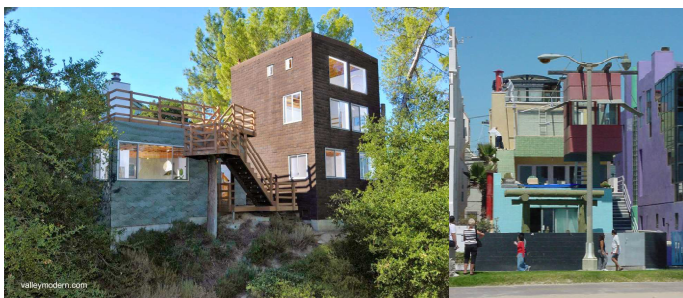


Capilla Santa María Dos Anjos, en Ibiúna, Brasil.1.977.

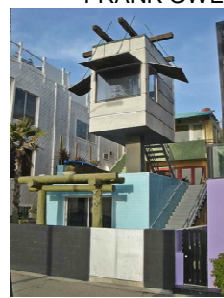




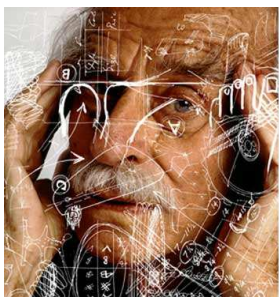
FRANK OWENGEHRY. Mobiliario



Venice Beach House. Venice. California 1986



FRANK GEHRY: Casa Benson. Calabasas. 1.981-1.984



BERNARD RUDOFSKY. Jardín de Nivola. Springs.



ROBERT VENTURI Y DENISE SCOTT-BROWN. Casa Vanna Venturi. Filadelfia. 1959-1963



RICHARD SERRA

**FRANK O. GEHRY: Expresividad de los materiales descontextualizados de las lógicas culturales, de producción y consumo.**

De la extensa actividad arquitectónica de Frank Gehry, se analizar los planteamientos de sus obras iniciales, especialmente en su vivienda propia, en Santa Mónica, y también en sus diseños de mobiliario, entendemos que esas propuestas son las que tienen mayor conexión con el espíritu *povera*. Esa actitud, desafortunadamente, se fue diluyendo con el tiempo sobre todo a partir de su reconocimiento mediático, y cabe pensar más debido a un cierto oportunismo que a la aplicación de un discurso personal.

En ellas, como en algunas obras posteriores ha mantenido una posición atenta al objeto como unidad, y al detalle, sin dejarse atrapar en las discusiones meramente disciplinares. Dirigida a la experimentación dentro del marco disciplinar, la producción realizada se ha destinado al debate entre el muro y la 'planta libre', los problemas de la 'frontalidad' y la 'transparencia', simetría o asimetría y otros elementos de composición. Gehry ha sido capaz conectar con una estructura productiva que le ha permitido generar propuestas de extraordinaria energía, con independencia de la regularidad en la calidad arquitectónica.

Son evidentes los vínculos que unen su trabajo con las corrientes más 'populistas' de la arquitectura norteamericana. Bruce Goff, orgánico y ecléctico ha influido mucho en sus proyectos. Pero el mérito de Gehry consiste en haber sabido entender el potencial oculto que existía en estas arquitecturas de autor, y explotarlo intencionadamente. La postura no es completamente nueva: ya la habían avanzado la pareja Venturi/Scott-Brown en su *"Learning from Las Vegas"*, aunque mirando hacia la arquitectura sin arquitectos, como preconizaba Bernard Rudofsky. Sin embargo, la aplicación práctica de esta pareja de arquitectos, no ha sido capaz de alcanzar el reconocimiento que Gehry ha logrado, con mucho menos bagaje y discurso, es decir, con una sensibilidad menos intelectual.

Las experiencias arquitectónicas de Gehry son bien diferentes de las que proponen los arquitectos de la "resistencia" para elevar el espíritu de las "masas consumistas". La habilidad de Gehry ha consistido en aceptar que cualquier exquisita 'composición', o sutil 'manierismo' teórico, puede ser sistemáticamente arruinada, con la consecuente pérdida de inteligibilidad. El retorno a una arquitectura más directa, más cercana a las técnicas publicitarias que a la retórica académica, es lo que ha sido capaz de integrar en una obra que no deja de ser experimental por próxima y orgánica a las posibilidades estéticas de un determinado medio. Una mirada menos exquisita sobre nuestra cultura contemporánea podría ayudarnos a entender mejor las propuestas de Gehry, si consideramos el pensamiento políticamente incorrecto de Fredric Jameson: "Se diría que lo que ahora parece populismo en las varias apologías modernas, en realidad es un mero reflejo, un síntoma, probablemente momentáneo, de una mutación cultural en la cual, lo que solía ser estigmatizado como cultura de masas, será entendido dentro de los límites de un nuevo y más amplio entorno cultural. En todo caso, uno esperaría una retirada de la tipología de las ideologías políticas para establecer reajustes semánticos básicos cuando el referente inicial haya desaparecido"<sup>1</sup>

El interés de la obra de Gehry no radica en su discurso, ni en las evidentes contradicciones que se dan en entre sus obras, especialmente a partir de su reconocimiento, ni en la superación de la traducción arquitectónica de la poética de Richard Serra o en su encarnación deconstructivista, sino en una estrategia muy precisa de explotación del potencial de una determinada demanda social. Por estas razones la reflexión sobre la obra de Gehry y sus conexiones con lo *povera*, se afronta desde un análisis más "antropológico" o "conceptual" que "compositivo" u "objetual". Luciano Rubino en su monografía *"Frank O. Gehry Special"*, sugiere la dirección a seguir para entender mejor la obra de Gehry: no considerar su arquitectura como mero objeto, sino como un proceso dentro de una estructura social.

Cuando a mediados de los años sesenta del siglo pasado, comenzó a trabajar con materiales de producción industrial y bajo coste, como la chapa corrugada y el cartón ondulado, entró en contacto con los fabricantes para solicitar información precisa y proponerles un uso "consciente", estos vendían cómodamente toda su producción y no estaban interesados en procesos conceptuales. Lejos de abandonar su deseo de experimentación, se interesó más en la potencialidad de unos materiales que estaban tan perfectamente integrados en el sistema de producción.

---

<sup>1</sup> JAMESON, FREDRIC: *"El Giro Cultural. Escritos Seleccionados Sobre El Posmodernismo 1983-1998"* (ISBN 9789875000353).





FRANK GEHRY: Venice Beach House.1978



CASA GEHRY. Jardín trasero.



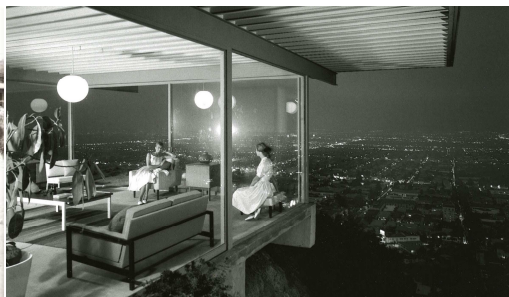
Mario Merz. Iglú.



CASA GEHRY .Santa Mónica. California.



ROBERT VENTURI: Learning from Las Vegas. MIT Press, 1972.KEITH ARNATT. "I'm a real artist"



PIERRE KOENIG. Case Study House.n22. Hollywood Hill. California 1.948-1.966

Esta actitud explícita que Gehry ha venido manteniendo desde los inicios de su práctica profesional, implica la aceptación de las leyes impuestas por el sistema de producción como base de acción; dentro de la cual la tarea del arquitecto consiste más en desarrollar potencialidades, que en subvertirlas. Es la actitud lógica dentro de un proceso productivo que no necesita para su desarrollo, simbolismo o ideología alguna, porque se produce automáticamente, regulada por leyes económicas.

La misma elección que Gehry hace de los materiales supone la disposición del arquitecto a trabajar dentro de esta "naturaleza artificial" en la que las materias primas son aquellas que podríamos considerar "materias segundas", producidas industrialmente en cantidades superiores incluso a las que la naturaleza puede producir madera o piedra, y recicladas en procesos que ya comienzan a alcanzar la magnitud de los mecanismos geológicos. La elección resulta perfecta, tanto desde el punto de vista de integración dentro de una determinada estructura productiva, como desde su capacidad expresiva del ciclo 'producción-consumo-reciclaje' que constituye la ecología del desarrollo capitalista contemporáneo.

Las mallas metálicas, el cartón ondulado y la chapa corrugada, participan de características comunes perfectamente representativas de su "segunda materialidad". En primer lugar tienen en común unas evidentes características de índole económica, son materiales baratos, tipificados dentro de la valoración económica propia de la 'naturaleza artificial' en la que el valor intrínseco de algo es substituido por el "valor de cambio". Por otra parte, los tres materiales tienen forma laminar, con capacidad para conformar superficies, la piel disponible, y en tercer lugar, manifiestan una "discontinuidad constitutiva", es decir, los vacíos que encierra su materialidad son claramente perceptibles: ya no poseen la noble integridad del hierro, la piedra, o el vidrio. Su estructura discontinua y laminar les dota de una cualidad visual similar a la de las superficies epiteliales biológicas, construidas celularmente. Frank Gehry trabaja en la frontera entre la materialidad y el concepto, entre la constitución y la representación.

Estas características, puramente constitutivas, se alinean con una precisa intención expresiva, patente en la propuesta de Gehry, que necesitará la destrucción de la homogeneidad del material, antes de producir el objeto con lo resultante. Este hecho indica una sensibilidad hacia los "*contra-emplazamientos*" de los que habla Michel Foucault en su libro "*Espacios otros, utopías y heterotopías*"<sup>2</sup>, emplazamientos contestados e invertidos, como lugar del proceso de construcción, en los que el interés se sitúa en la yuxtaposición de partes no idénticas, más que en la imposición de un orden global capaz de determinar y ordenar cada una de las partes. Esta forma de producir orden a través de elementos dispares ha sido referida en algunas ocasiones por el propio Gehry a una sensibilidad oriental, sólo que en esta ocasión no se aplica sobre los productos de la naturaleza, heterogéneos, sino sobre los materiales generalmente unívocos de la técnica.

Si el uso de materiales industriales en la construcción tiene en California una larga tradición que alcanzó su cénit en las *Case Study Houses* durante los años cincuenta, con Gehry el proceso alcanza un estado de naturalidad del que carecían las construcciones de Neutra o Koenig, más interesados en expresar la artificialidad de la producción industrial. Su interés en una cierta 'tecnología pobre', se remite a aquellas tendencias críticas con el sistema y la sociedad de consumo, que proliferaron allí durante los años sesenta. La "*tecnología pobre*", no sólo suponía la liberación de la 'creatividad colectiva', sino que hacía una clara alusión a los procesos de reciclaje de materiales, que intentaban restablecer el ciclo orgánico que la linealidad del proceso de producción y consumo industrial había roto. Y es este planteamiento sobre la "*tecnología pobre*", relacionada con los procesos de reciclaje de materiales culturalmente pobres, el que conecta con las ideas de los autores del movimiento *povera* italiano de los años sesenta del siglo pasado.

Más que el rechazo de la tecnología industrial, parece que la contracultura radical absorbía estas tecnologías descontextualizándolas del proceso de producción y consumo, anulando su 'valor de cambio', e integrándolas con otros materiales de origen natural. El plástico y los cables se mezclaban con el yeso o la madera en aquellas cúpulas diseñadas con el modelo de las poliédricas de Buckminster Fuller (1895-1983) convertidas en expresión *ad-hoc* de la ansiada ecología artificial que resultaba una característica propia de aquel entorno: "*hacer más con menos*", en expresión del propio Fuller. Tanto su geometría no cartesiana, como la insistencia en la construcción y el uso de materiales industriales, son características que también aparecen en la obra de Gehry.

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, MICHEL: "*De los otros espacios*" *Des espaces autres*", Conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales, 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984.





CASA GEHRY .SANTA MÓNICA. CALIFORNIA.1977-1979



JANNIS KOUNELLIS. "SIN TÍTULO" 1984-1987.



JANNIS KOUNELLIS: "SIN TÍTULO"



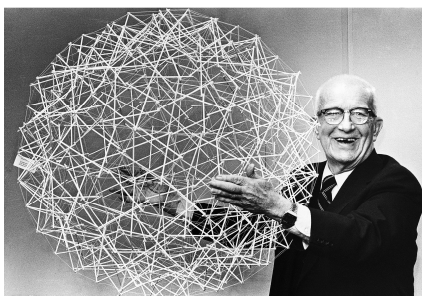




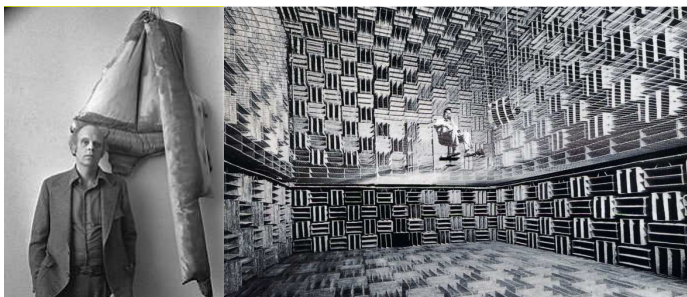
Casa-Estudio para Ron Davis. Malibú. 1972



Casa-Estudio para Ron Davis. Malibú. 1972



R. BUCKMINSTERFULLER. Activista medioambiental.



CLAES OLDENBURGH. JOHN CAGE. Universidad de Harvard



FRANK GEHRY: Adición de un dormitorio. Santa Mónica, 1985

La posición de Gehry en el territorio ambiguo de la “naturaleza artificial”, hace imposible situar con precisión su obra dentro de la tradicional dicotomía “racional u orgánico”. Aunque su arquitectura tiene evidentes características deconstructivistas y expresionistas, la categoría adecuada para sus proyectos más interesantes, podría ser la de “vitalista” y *povera*. Sus trabajos, dentro de ese registro irónico que va desde el diseño de muebles y el uso de materiales “vulgares”, hasta una implicación en proyectos especulativos y de escasas pretensiones representativas que cubren todo el espectro de los “utilizables” de uso cotidiano; una actitud anti-heroica paralela a la investigación de Claes Oldenburgh o John Cage en su desmaterialización de la vida cotidiana, en la cual el arte deja de tener la función de modelo social que la había caracterizado durante las vanguardias, para constituirse en una actividad motriz de la creatividad.

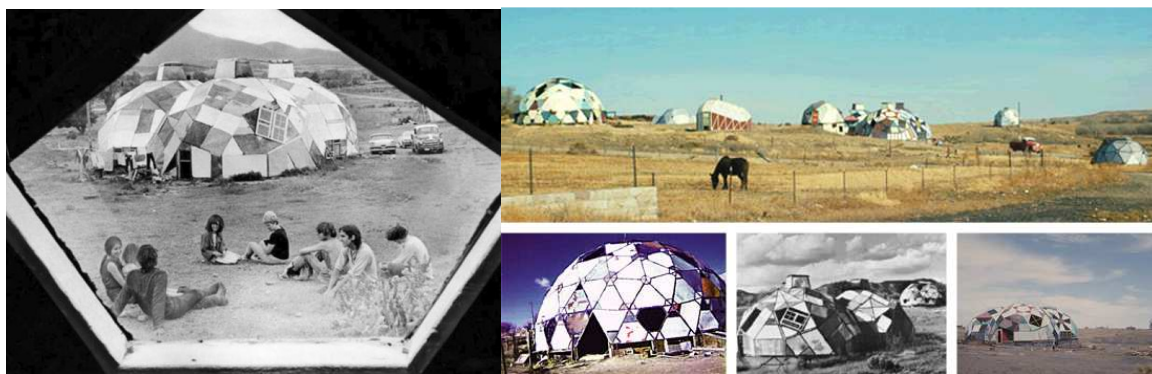
Si la arquitectura moderna se constituía en depositarla de la esperanza de cambio social, Gehry, como Cage y Oldenburgh en sus respectivos campos, parece recurrir a la “superficialidad” de los procesos sociales, para regenerar una arquitectura, que consideran moribunda. La estrecha relación que esta actitud guarda con toda una serie de movimientos conceptuales -el *arte povera* es esencialmente conceptual-y político-sociales, que proliferaron en California y en Europa durante los años sesenta del pasado siglo, es mucho más que casual y merece la pena profundizar sobre aquellas corrientes de pensamiento que pueden arrojar criterios sobre los caminos presentes de la arquitectura.

Cabe aquí hacer una referencia a la arquitectura de la primera comunidad hippie de Estados Unidos, que fue uno de los grandes experimentos sociales de todos los tiempos: Drop City, una ciudad formada por grandes construcciones geométricas hechas a base de productos reciclados, y uno de los grandes referentes “*underground*” de los años sesenta.

En El Moro, estado de Colorado, hace tan sólo dos décadas esta llanura desértica y abandonada albergaba algunas de las famosas construcciones conocidas como ‘zomes’. Se trataba de grandes cúpulas geométricas multicolores, caparazones gigantes formados a base de capotas de coches, chapas y cualquier otro tipo de desperdicio, y que servían de centro de operaciones de la primera comunidad hippie rural de Estados Unidos, inspiradas en el “*Drop-art*” o el arte de dejar caer las cosas. Habría que empezar considerando el desembarco de las ideas de crítica social, que tanto arraigo tuvieron en los Estados Unidos, y especialmente en California, durante aquellos años sesenta. Las propuestas realizadas dentro de este marco teórico mantienen una estrecha relación con las actitudes surrealistas de una apertura de la realidad cotidiana, y el rechazo de una descripción meramente utilitaria de la realidad, como método revolucionario: “la imaginación al poder”.

La descontextualización de los objetos de uso cotidiano, el extrañamiento de dichos objetos, y el rechazo de los lenguajes cerrados en favor de los mecanismos de generación, son algunas de las estrategias compartidas por Gehry con los surrealistas. La intención de esta línea de pensamiento iniciada en el mismo germen de la modernidad, se orienta finalmente hacia la “eliminación de la cultura”, entendiendo por cultura todos aquellos valores morales o estéticos que limitan la libertad de juicio y acción del individuo: una “nueva naturalidad” vendría a sustituir a las determinaciones culturales como reguladores de la civilización contemporánea. Sus proyectos no están modelados con la única intención de ejercer un determinado efecto en el sujeto, sino también para ser capaces de comunicar con su medio social. En esta permanente consideración del objeto arquitectónico no sólo como “producción”, sino también como ‘bien de consumo’, establece una primacía de aquellos aspectos de su arquitectura referidos a su capacidad representativa, frente a aquellos intrínsecos a su estructura constitutiva y a la composición.

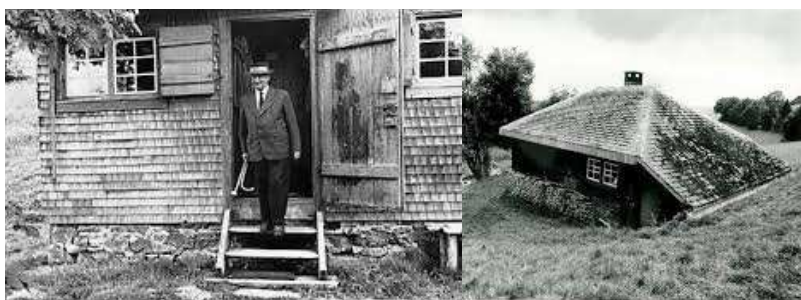
Su característica aproximación “anti-estética” y “vitalista” a la arquitectura, la capacidad de Gehry para transgredir todo tipo de convenciones lingüísticas, excepto quizás las propias, podría entenderse conceptual y plásticamente a partir de estos antecedentes dentro del pensamiento y la arquitectura “radical”. La temporalidad de la arquitectura como objeto de consumo, cuya representatividad es más publicitaria que monumental es una de las primeras consecuencias de esta herencia. Su interés por lo inacabado viene determinado por una concepción de la arquitectura como “proceso vital”: las fases de desarrollo y madurez vienen a sustituir la idea de “plenitud”, de eternidad, que ha caracterizado la arquitectura occidental. La asociación en Gehry de su proyecto con algún ser viviente —tan evidente en su iconografía reciente— puede tener que ver con la necesidad de ofrecer una arquitectura con “prestaciones”, resultado de su inclusión dentro del ciclo producción/consumo/reciclaje que viene a sustituir, como “ecología artificial”, la concepción primitiva de la producción industrial.



DROP CITY. "Zomes" El Moro, Colorado EEUU. 1965



Casa de Mike and Penny Winton. Wayzata. Minnessotta. 1987



MARTÍN HEIDEGGER, en su cabaña en la Selva Negra. Alemania.



Centro Edgermar. Santa Mónica. 1.989



Una actitud parecida a la de los orígenes de la industrialización podría detectarse en esta asociación entre arquitectura y naturaleza: tal como el propio Gehry afirma, su intención es la de involucrar al espectador en la construcción del objeto arquitectónico orgánico. El "sujeto" de la arquitectura está siempre presente en su trabajo, desde la generación del proyecto. La empatía física entre el cuerpo y el objeto, se percibe como uno de los claros objetivos de esta "arquitectura animal", que tiende a la metamorfosis. El interés de su obra radica en que no es ingenuamente biomórfica: la simple mimesis formal, no simbólica, de las formas naturales carece de sentido cuando la naturalidad se entiende desde el principio como artificial.

*"La conquista fundamental de la modernidad es la conquista del mundo como visión, imagen estructurada que es la creación de la producción humana que representa y establece. En semejante producción el hombre lucha por la posición en la cual puede constituirse en ese ser particular que da medida y diseña las trazas de todo lo que es".*<sup>3</sup>

## LOS MUEBLES DE LA INMEDIATEZ. MATERIALES CERCANOS.

Sus muebles de cartón entraron en escena en los años sesenta como una alternativa barata y lúcida a los muebles tradicionales. *"Diseñar una nueva silla es una cuestión talmúdica, compleja, no son solo cuatro patas y un asiento".*<sup>4</sup> En la serie de muebles "Easy Edges", (*Bordes Sencillos*) diseñada a principios de los setenta, entre 1.969 y 1.972, usa el cartón corrugado propio de las cajas de embalar, manifestación del interés de Gehry por la inmediatez y los materiales baratos de desecho. Este material se convierte en materia prima para elaborar un mobiliario que una gran fuerza expresiva, de mismo modo que sucede en su arquitectura con las chapas metálicas, mallas trenzadas y las placas onduladas que fuera de su contexto industrial y socialmente pobres adquieren una poética y son portadores de un mensaje, como sucede en las instalaciones y propuestas del *arte povera*.

Frank O. Gehry describe el proceso que originó la fabricación de esos muebles: *"Un día vi un montón de cajas de cartón corrugado fuera de mi oficina - el material que yo prefiero para la construcción de maquetas de arquitectura - y empecé a jugar con él, para pegar juntos y cortarlo en formas con una sierra de mano y un cuchillo de bolsillo".*<sup>5</sup> Así, pudo transformar enormes bloques de cartón en esculturas. Evidentemente el cartón no era capaz de competir eficazmente con el plástico para lograr rigidez con pliegues, pestañas y otros dispositivos.

Finalmente los intentos para reforzar la rigidez del cartón de una sola capa tuvieron éxito. Los muebles de formas sinuosas, estaban contruidos por una serie de capas encoladas de cartón corrugado, dispuestos en direcciones contrapeadas. Eran extraordinariamente robustos y, debido a las cualidades propias del material, y tenían como efecto la reducción de ruido en la habitación donde se colocaban. A finales de la década volvió a utilizar el mismo material, en la serie *Experimental Edges*, en la que las siluetas sinuosas, precisas y bien definidas de la serie "easy edges" se sustituían por formas más blandas y texturas más bastas.

El uso del cartón como material para la producción de muebles, tiene una clara connotación *povera*, pues demuestra la preocupación de Gehry por la elección y manipulación de materiales básicos de manera no convencional para producir objetos que son funcionales, pero también sorprendentes visualmente.

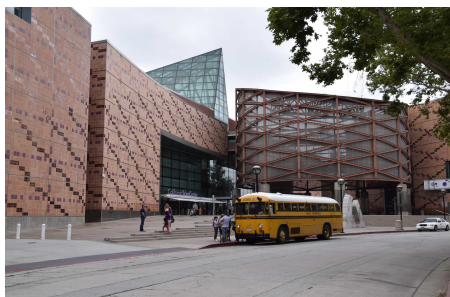
El concepto "*ready-made*" de Duchamp, en estos muebles dio paso a una revisión de las técnicas artesanales, en concreto del tejido de cestos, manteniendo la inmediatez del proceso y el resultado que caracteriza la obra de Frank Gehry. En 1.992 presentó una serie de muebles hechos íntegramente a base de cintas de madera laminada entretejidas. Con un único material extraordinariamente ligero, conseguía la flexibilidad y la resistencia para la estructura necesarias para un asiento cómodo.

Sin embargo, la serie Easy Edges nunca alcanzó altos volúmenes de producción debido a que los precios de venta no satisfacían la idea básica de Gehry de ofrecer muebles para todos los bolsillos, además la aversión de Gehry a ser considerado un diseñador de muebles en lugar de un arquitecto, lo que dio lugar a un cese de la producción hasta que en 1.986 Vitra AG relanzó cuatro modelos de esta serie de Gehry.

<sup>3</sup> HEIDEGGER, MARTIN: *"The Age of the World Picture, The Question Concerning Technology and Other Essays"*, New York 1977 Ed Harper and Row, :115-54.

<sup>4</sup> GEHRY, FRANK. *"Up Everest in a Volkswagen"*, Design Quarterly 155. Primavera 1.992".

<sup>5</sup> GEHRY, FRANK. *"Up Everest in a Volkswagen"*, Design Quarterly 155. Primavera 1.992".



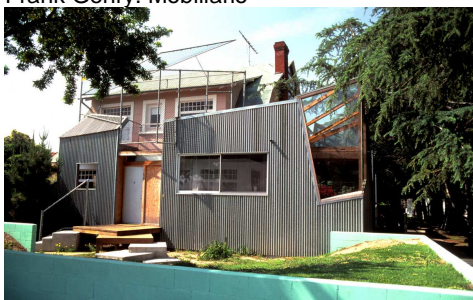
Museo de Arte de Santa Mónica. California



Frank Gehry. Mobiliario. *"Up Everest in a Wolswagen"*



Frank Gehry. Mobiliario



Casa Gehry. Fachada principal.



Casa preexistente de 1920: 2100 Washington Avenue,

## LA CASA UNA QUIMERA DE FRAGMENTOS.

Frank O. Gehry se dio a conocer como arquitecto interesado en la vanguardia con la reforma de su pequeña casa unifamiliar en Santa Mónica, un suburbio de Los Ángeles. Iniciada en 1.977, esta casa en proceso, inacabada e inestable, y construida con materiales cotidianos y vulgares, de un modo no convencional, se convirtió en una obra-manifiesto al incluirse en la exposición del MoMA en 1988.

La Casa Gehry (1977-1979 / 1991-1994), se encuentra en un vecindario tradicional sobre una parcela en una esquina entre dos avenidas en Santa Mónica, California. Los árboles que rodean el solar, posibilitan una total privacidad, a excepción de la fachada que da al jardín. Es una remodelación y ampliación de una casa californiana de los años veinte. Una construcción de dos plantas, color rosa y cubierta de tejas. Su contexto, el paisaje que rodea la casa, es el de la urbanización de post guerra. No está rodeada de campos, se asienta en un pequeño lote suburbano ya ocupado, y está rodeada de casas que representan “el sueño americano”. La “pequeña casa sin palabras y con encanto”, como la definió el mismo Gehry, se convirtió en la base de sus ideas. En lugar de derribarla, cortó paredes, desmontó techos, y tejió los restos desmembrados con un nuevo marco arquitectónico: una concha industrial de madera contrachapada, vidrio armado con alambre, metal galvanizado y enrejado metálico.

Estos materiales inéditos en la construcción residencial por ser considerados indignos para el habitar, sacados de su contexto industrial, otorgan al edificio una condición experimental. En California debido al clima y a la inercia que provocaba la potencia del desarrollo, no se construía con materiales duraderos. Era la civilización de la inmediatez, la cultura del “fast food,” todo el sistema estaba en marcha para conseguir las cosas de la forma más inmediata.

*“Mi casa no se podría construir en cualquier lugar, pero en California, debido a su clima, se podía hacer con un solo cristal. Y yo estaba experimentando con los materiales que se utilizan aquí. Tampoco es una técnica de construcción cara. Decidí usarlos para aprender el oficio, para tratar de averiguar cómo usar esos materiales, esa fuerza”.<sup>6</sup>* Gehry era consciente de que algo tenía que hacerse en la casa y decidió reformarla para hacerla más interesante siguiendo las ideas de Duchamp y sus “ready made”, exponiendo los objetos cotidianos como obras de arte. Está en el interior de una especie de envoltorio que ha ido ampliando a lo largo de los años. Lo único que ha permanecido casi inalterable es su interior donde de nuevo vemos la madera como gran protagonista.

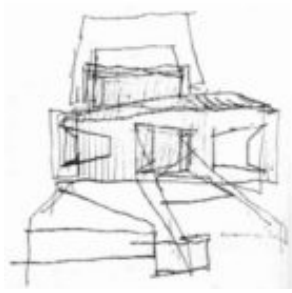
*“Me eduqué al principio de mi carrera para buscar la perfección, pero en mis primeros proyectos, no pude encontrar los oficios para conseguirla. Mis amigos artistas, gente como Jasper Johns o Claes Oldenburg, estaban trabajando con materiales muy poco costosos, maderas rotas y papel, y estaban produciendo belleza. Esto no era un detalle superficial, era algo directo, planteaban la pregunta de qué era la belleza. Elegí usar los oficios disponibles, y trabajar con los materiales a mi alcance y hacer virtud de sus limitaciones. La pintura tenía una inmediatez que yo deseaba para la arquitectura. Exploré los procesos de los materiales de construcción en bruto para intentar infundirles espíritu, intentando encontrar mi propia expresión, ser un artista delante del lienzo en blanco decidiendo cual era la primera acción. El momento de la verdad, la composición de elementos, la selección de formas, escala, materiales, color, finalmente, todas las mismas cuestiones a las que se enfrentan el artista. La Arquitectura es sin duda un arte, y todos los que practican el arte de la arquitectura son sin duda arquitectos... Yo soy arquitecto” [Gehry, 1989]<sup>7</sup>*

La casa se convierte en un *manifiesto*, envuelve al creador, que termina dominado por ella. Gehry descompone, adiciona, desvirtúa, reedita y juega con el espacio. Deja a un lado el cuidado en los encuentros constructivos y las prestaciones de los materiales que se usan en la casa de forma espontanea y poco depurada. La casa se convierte en una quimera de fragmentos. La experimentación y el juego se convierten en la presentación de su concepto de arquitectura que establece una sinergia entre su casa y sus principios ideológicos. Su lectura resulta confusa y provocadora. La casa se convierte en el cimiento de la línea arquitectónica del arquitecto, que construyó su reputación con su propia casa. La casa lo ha construido a él. La casa es él.

Se redistribuyó y una casa anodina para convertirla en un grito contemporáneo entre las mansiones convencionales del vecindario, cuyos moradores *odiaban* la nueva casa. La geometría, los materiales y métodos son la causa de la imagen final. Su solución fue atrevida para la década de los setenta, implicó el equilibrio entre el fragmento y la totalidad, de lo bruto y refinado, lo nuevo y viejo y a partir de ese momento se entabló la polémica. El resultado fue tan impactante para sus vecinos que una noche la casa fue tiroteada.

<sup>6</sup> FRANK GEHRY 1991-1995 El Croquis Editorial 74/75 ISSN 0212-5683 Madrid, 1995 Conversaciones con Alejandro Zaera1995

<sup>7</sup> FRANK GEHRY 1991-1995. El Croquis Editorial 74/75. ISSN 0212-5683. Madrid, 1995. Conversaciones con Alejandro Zaera1995.



Primeros bocetos de la Casa Gehry



Casa Gehry. Fachada principal y Fachada trasera



CASA GEHRY .Santa Mónica. California.  
MARIO MERZ (1925-2003). "When Attitudes Become Form". Kunsthalle Bern, 1969.



Casa Gehry. Alzados.



Alzado principal de la intervención.



La intervención se concentra en el exterior de la casa original que queda embebida dentro de la nueva estructura, a partir de la cual se construye un nuevo discurso narrativo. Se logra difuminar el límite entre la antigua casa y la nueva y consigue el diálogo. Es una obra escenográfica, divide los actos de la escena en fragmentos y el proyecto mantiene esa mística de temporalidad y utopía. Da la impresión de estar concebida como una provocación.

La relación que se establece entre ambas casas es más bien retórica. La connotación emana precisamente de la correspondencia entre los elementos preexistentes y nuevos. En lugar de plantear un orden coherente, alude a la distorsión, yuxtaposición y segregación. La constitución del objeto propiamente dicho, deriva de un collage de ideas, imágenes, metáforas y símbolos. Crea su casa como una pieza de arte, con una intención más exploratoria que expresiva. Gehry señala la influencia en el arte, quería demostrar que se podía hacer una obra de arte con cualquier cosa, bajo la influencia de artistas como Rauschenberg o Serra.

En realidad, el arquitecto mantuvo el estilo de la antigua casa, aunque no de una forma convencional, ya que la nueva residencia fue construida alrededor de la antigua. Gehry cubrió exteriormente la casa con una piel nueva e inusual, utilizó un proceso de envoltura, un montaje de vallas alrededor de la construcción. Para las capas externas usó láminas de metal corrugado, con nuevos muros que sobresalen en ángulos irregulares y toldos que continúan más allá de la casa para encerrar parcialmente un patio privado. Dos cubos de cristal alambreado forman un vínculo entre la casa vieja y su nueva capa. Un gran cubo de cristal parece provisionalmente interpuesto entre la vieja y la nueva estructura de la casa, su forma se hace eco del enrejado superior e inunda de luz el espacio de la cocina, a la vez que mantiene la privacidad. Las claraboyas fueron pensadas como entidades independientes, cada una de ellas con su propia identidad. Ninguna se percibía como conectada con otra y cualquier relación entre ellas es fortuita y accidental. Nada es consistente.

Paneles de metal ondulado, generalmente asociado a almacenes y hangares industriales, envuelven las fachadas. En un extremo y en el centro de la fachada norte, se introducen dos volúmenes cúbicos acristalados no perpendiculares a la pared y con una ligera inclinación hacia la calle. Dichos elementos proporcionan iluminación natural a las áreas de la cocina y el comedor. A su vez, permiten vistas hacia el interior sin comprometer la privacidad. La plancha ondulada sobrepasa los confines de la casa, constituyendo el límite entre el exterior y el patio trasero. Dos puntales diagonales sostienen el panel, y enfatizan el carácter transitorio del recinto. El panel posee una apertura rectangular inclinada que enmarca el punto central del patio: un árbol de cactus...

Está concebida como una serie de elementos disgregados que pueden parecer meramente accidentales. Su envoltura suprime cualquier referencia cultural, se trata de una especie de camuflaje que se descompone para configurar una doble piel en un espacio compacto. Es un "exterior" que mantiene otro exterior entre articulaciones, capas y superposiciones de volúmenes; haciendo uso de materiales de bajo coste, bastos e industriales.

La experimentación del arquitecto con los nuevos materiales es muy notable, al igual que el nuevo aspecto exterior. La casa de Santa Mónica no es una casa de nueva planta, sino una modificación de una existente, cambiando la forma, ampliando, añadiendo nuevos materiales y cambiando totalmente su imagen es consecuencia de la acción, de las situaciones y los encuentros fortuitos dentro del campo de la experimentación. Más que un producto acabado, debe asimilarse como un proceso que no deja de ser experimental. Las ideas formuladas en ella se desarrollaron posteriormente en otros proyectos del arquitecto.

Se puede considerar un trabajo deconstructivista sobre una casa convencional suburbana. La casa reúne importantes propiedades que la hacen diferente, sin embargo al principio de su renovación era difícil entender el aspecto deconstructivo de la casa. El arquitecto explica: "...Disponiendo de muy poco dinero decidí construir una nueva casa alrededor de la antigua e intentar mantener una tensión entre ambas, haciendo que una definiera a la otra, y haciendo sentir que la casa antigua estaba intacta dentro de la nueva. Estos eran los objetivos básicos..."

El diseño está cargado de expresionismo y es entendida como resultado de una cierta intuición artística. El es anti "*high tech*", a favor de una presencia visual que es creada con "tecnología de bajo coste", "*cheapttech*". Se hace uso de materiales no convencionales, tales como vallas con enrejados, vidrios con alambre interior y chapas metálicas onduladas, encofrado de madera, acero corrugado, madera contrachapada y marcos de madera clara. La idea detrás del trabajo de Gehry en la que sería su residencia no es la deconstrucción de la antigua casa, la forma esculpida y las materias primas semi-industriales apoyan el movimiento dinámico, y las formas irregulares y fluidas.

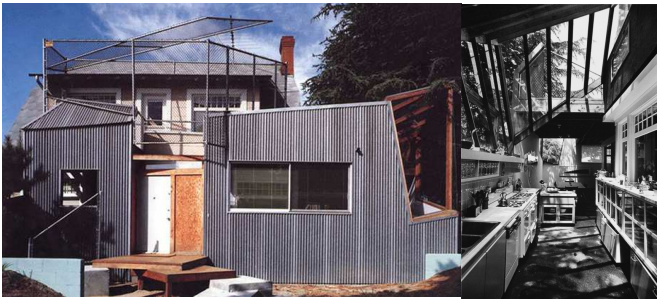
Gehry apunta: "La entrada es concebida como una procesión. Cuando subes la escalera y atraviesas la puerta, una imagen potente. Una vez al otro lado se encuentra la puerta de entrada de la antigua casa, de modo que uno no sabe realmente donde está". La casa es un proyecto en construcción, perecedero. Descompone, adiciona, desvirtúa, reedita y juega con el espacio. Se vierte en la casa de forma espontánea y poco depurada. Deja a un lado el cuidado en los encuentros constructivos y las prestaciones de los materiales.



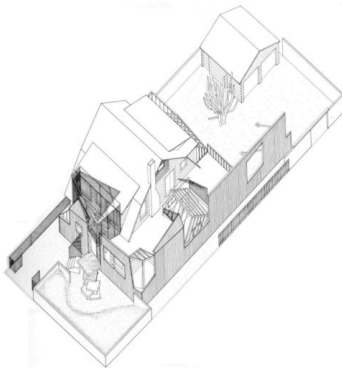
Casa Gehry



Robert Rauschenberg. John F. Kennedy, 1967. Richard Serra. 1-1-1-1. 1969



Casa Gehry. Materiales no convencionales.



Axonometría Casa Gehry



Desde el interior no se percibe el exterior. A través de las ventanas solo se vislumbra la copa de los árboles, los fragmentos de la casa original o del cielo pues las ventanas están situadas por encima del nivel de los ojos. La casa no guarda relación alguna con su entorno, es excluyente, niega el contexto donde se inserta. Al mismo tiempo exhibe el ámbito privado y lo separa, se cierra sobre sí misma, da la espalda al entorno.

## MATERIALES

La casa Gehry es un ejemplo de cómo materiales baratos e industriales, pueden ser utilizados, en un determinado contexto, para producir espacios inusuales. La casa se convierte en el reflejo del imaginario proyectual del arquitecto, y el efecto de obra en proceso, la improvisación, y todo aquello que representa el escenario doméstico, es producto de su fijación por los materiales y texturas, así como la gran influencia artística en su oficio.

Contrariamente a la creencia de que el diseño fue improvisado y planeado sobre la marcha durante los trabajos de construcción, la reforma fue planeada y detallada por adelantado. No obstante, la impresión formal que la casa sugiere en primera instancia es la de una obra aún en construcción. La casa original es reducida a su marco esencial, gran parte de las paredes interiores fueron eliminadas y una crujía completamente nueva, envuelve las fachadas noreste y noroeste del edificio original.

El uso inesperado de materiales inusuales y poco pretenciosos contribuyen a la apariencia de una obra de carácter efímero e inconcluso, a medio hacer, en proceso. Gehry sostiene al respecto: *«Supongo que me interesaba el aspecto inacabado o de pintura recién aplicada que se encuentra en cuadros de Jackson Pollock, por ejemplo, o de Kooning o Cézanne». Se trata también, de un descuido intencionado en el detalle, la estética de lo inacabado, una aparente provocación: “Me interesa que el trabajo no parezca acabado, cada cosa en su sitio, todos los muebles en su lugar listos para ser fotografiados...Prefiero la cualidad de boceto, la provisionalidad, la confusión si se quiere, la apariencia de “en proceso de construcción” más que la presunción de resolución total”.*<sup>8</sup>

En esta transformación lo viejo y lo nuevo se van maclando, haciendo que en la lectura final, no sea sencillo diferenciar cada parte de la casa. Gehry crea un mundo sobre una casa existente, que desdibuja totalmente los límites y los roles de la planta original. Tiene tanta importancia en el proyecto lo añadido y construido, como lo borrado y eliminado, lo desconfigurado. En el fondo es un trabajo que se mueve en los límites difusos entre lo construido y lo de-construido, pero también como consecuencia de unos conceptos povera en cuanto a la capacidad que poseen materiales culturalmente “pobres” de transmitir un mensaje poético y social.

El nuevo diseño planteado envuelve tres lados en la planta baja de la antigua casa, extendiendo la misma hacia la calle y dejando el exterior casi intacto; apenas tocó las fachadas que fueron encerradas en cubos de vidrio, a excepción de la fachada trasera que fue desmontada para abrirla al jardín trasero.

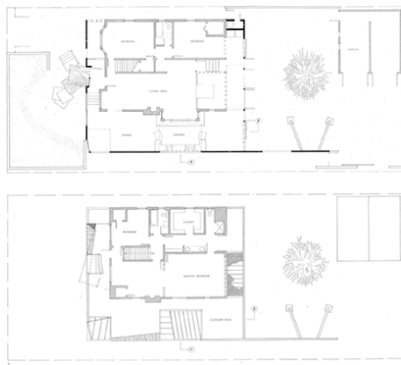
En el interior se realizaron una considerable cantidad de cambios en sus dos plantas. En algunos lugares se ha despojado el recubrimiento de yeso para revelar la exposición de las vigas y los postes de madera. Fue reformado de acuerdo con la otra parte, mostrando los elementos antiguos y nuevos. La entrada es apenas visible en medio de los ángulos salientes del exterior, que Gehry crea a partir de madera, vidrio, aluminio y tela metálica. El vértice de la vieja casa se asoma desde el interior de esta mezcla de materiales, dando la impresión de que la casa está en permanente estado de construcción.

Utiliza recorridos por el espacio interior para crear áreas de reposo y movimiento. En la planta baja se ubicó la cocina, una sala de estar, dos dormitorios, un baño y el patio trasero. En la planta primera el dormitorio principal, un segundo dormitorio, un vestidor, un baño y una terraza. La estructura original es la convencional en una vivienda tradicional de dos plantas. Algunos acabados interiores han sido despojados para revelar el elemento de soporte de la estructura dentro de la residencia. El muro de carga interior y exterior está levantado con marcos estructurales de vigas de apoyo en madera, vigas y viguetas.

Entre tanto, el ambiente doméstico es distinto en el interior. Tiene una cualidad inesperada: una vez dentro, es muy agradable... Esta casa descuidadamente construida en apariencia, que a duras penas se mantiene unida, resulta ser cómoda y esto devuelve a la misión básica de un edificio: proveer cobijo frente a la tormenta. En varias zonas interiores se elimina el recubrimiento de las paredes y se expone la estructura de la casa original.

---

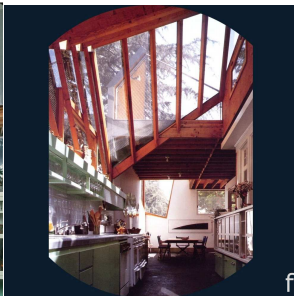
<sup>8</sup> ZAERA, ALEJANDRO: Conversaciones en el estudio, en Frank Gehry 1991-1995. El Croquis Editorial 74/75. ISSN: 0212-5683. Madrid, 1995



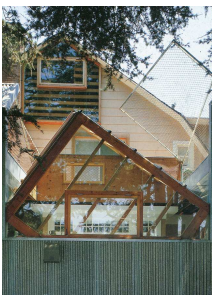
CASA GEHRY. Plantas



Vista exterior lucernarios.



Exterior de la casa



Cubo acristalado

Por toda la casa se dejan trozos de cornisas, molduras y marcos, antiguas ventanas se convirtieron en cuadros en la pared, dejando partes de la antigua casa como referencia. Resulta paradójico es el hecho que en la casa de un diseñador de muebles, no se exhiban muebles de diseño. En la primera renovación, los vestigios del pasado coexisten entre estampados florales, mobiliario genérico y plantas ornamentales.

En la planta baja se ubica una gran sala de estar, dos dormitorios, un banco, dentro de la estructura preexistente, mientras que la cocina y el comedor forman parte de la nueva estructura. Una zona del salón queda encapsulada y se dispone un mobiliario en forma de "U". El suelo de la cocina está cubierto con asfalto, sugiriendo un camino a la parte exterior del inmueble original.

En la planta superior se sitúa el dormitorio principal y un segundo dormitorio. La cubierta original se conservó y el techo de la extensión hace la función de terraza al aire libre. La presencia de la madera es muy relevante, con una apariencia tosca e incluso con juntas visibles. La cocina se encuentra situada al oeste con suelo sencillo de asfalto, mientras que la sala de estar está en el centro de la casa original ahora separado de la fachada, por la cocina. Un marco de cristal, construido con perfiles de madera crea una gran ventana sobre la cocina, de modo que la luz invade ésta y a su vez llega hasta la sala de estar. El fuerte sol de California ofrece luz más que suficiente para llenar ambas habitaciones.

En 1991, debido al crecimiento de la familia, la casa tuvo que ser ampliada. A pesar de que trató de mantener el diseño original, la casa pasó por cambios significativos. La residencia resultó mucho más "acabada", despertando las voces airadas de quienes apoyaban firmemente la estética *povera* y deconstructivista original. En esta segunda intervención, se renovó la estructura de madera que cubría la casa, perdiéndose algunos detalles de la primera reforma. Desde el principio mantuvo solamente la ventana de la cocina, quería hacer que pareciera el "fantasma del cubismo", se trataba realmente de un cubo sin ningún simbolismo.

La Casa Gehry fue reinventada tres veces, es resultado de una renovación, en tres etapas, de un edificio suburbano existente. La casa original se ve incrustada con varias adiciones entrelazadas de estructuras conflictivas, resultando muy distorsionada su estructura original. Pero la fuerza de la casa proviene de la sensación de que las adiciones no han sido "agregadas" a lo preexistente, sino que salieron del interior de la casa. La casa se ha seguido transformando con los cambios evolutivos de sus integrantes. La segunda renovación corresponde al 1992- 1994.

En ella, se lleva a cabo una serie de modificaciones y el aspecto descuidado y desenfadado que caracteriza la intervención inicial, se omite y en su lugar, aparece mayor coherencia formal y preocupación por los acabados. Los paneles de madera contrachapada fueron remplazados por superficies más pulidas y la estructura se oculta. Por otra parte, se incorpora un nuevo elemento en el techo de la casa, un porche y un pequeño jardín, y el segundo dormitorio de la planta superior, se transformó en un estudio para el arquitecto. De igual forma, se coloca en el suelo un panel de cristal que funciona a modo de lucernario en la planta baja, se añade una piscina en el patio y convierte el garaje en salón de juegos y pabellón de invitados. De cualquier modo, la casa sigue manteniendo su imagen singular.

En la primera etapa, las formas salen hacia fuera desde el interior. Un cubo inclinado, por ejemplo, compuesto por la estructura de madera de la casa original, irrumpe a través de la estructura. A medida que estas formas se abren hacia fuera, se quita la piel del edificio, dejando al descubierto la estructura, crean una segunda piel, que se envuelve alrededor de la parte frontal y el sitio del nuevo volumen, pero que desaparece de la pared posterior de la casa para dejarla libre, como una escenografía. Después de haber atravesado la estructura, las formas se libran de esta segunda piel, pero al final se les impide escapar. Por consiguiente, la primera etapa opera en el espacio entre la pared original y su piel desplazada. Esta brecha es una zona de conflicto en la que las diferencias entre interior y exterior, original y agregado, la estructura y la fachada, son cuestionadas. La casa original se convierte en un extraño artefacto, atrapado y distorsionado por las formas que han surgido desde dentro de ella.

En la segunda reforma, la estructura de la pared posterior, que no está protegida por la piel, explota y los tabloncillos salen hacia afuera. La estructura casi literalmente se rompe. En la tercera fase, los patios se llenan de formas que parecen escaparse de la casa a través de la brecha en la pared trasera, que luego se cierra. Estas formas son puestas bajo tensión por estar desplazadas entre sí y respecto a la casa. La Casa mantiene una complicada relación entre interior y exterior, así como un amasijo de formas superpuestas, en distintas capas. En el desván se adiciona una malla de tela metálica que enmarca la entrada y crea un juego de sombras en las terrazas del nivel superior. Múltiples cedros se disponen a lo largo de toda la propiedad. El acabado rústico de la madera, tanto en el frente como en el patio contrasta con la exuberancia del metal. Antes de concluir con la primera renovación la casa de Gehry ya era objeto de debate y polémica y los primeros críticos de la casa fueron los vecinos. La casa de Gehry desconcierta. Esta vivienda recoge muchos aspectos de lo que transmitieron los artistas del Arte Povera, tanto en su concepción, como en el empleo de materiales "despreciados" que, descontextualizados de su uso previsible y reinterpretados, son capaces de generar una poética inesperada y un mensaje a la sociedad.

CASA GEHRY. MATERIALES Y DISPOSICIÓN DE LOS MISMOS NO CONVENCIONAL







Jackson Pollock ( 1912-1956) Willem de Kooning ( 1904-1997) Técnicas de pintura.



Jannis Kounellis. "Sin título" 1984-1987.



CASA GEHRY. Salón.



CASA GEHRY. Cocina



Casa Gehry. Dormitorio principal.



Las técnicas de representación ensayadas por Gehry integran una serie de estrategias, propias de los medios de comunicación, mucho más efectivas en una cultura donde la arquitectura es básicamente otra mercancía, con una atención al objeto arquitectónico, no en sí mismo, sino como experiencia. Si la arquitectura tradicional basaba sus cualidades representativas, en la monumentalidad, su arquitectura se enmarcaría en lo que podríamos llamar instrumentalizar la diferencia consistiría en que mientras la idea de 'monumentalidad' posee unas determinadas implicaciones constitutivas, tanto materiales como geométricas, el concepto de 'instrumentalidad' no estaría tan asociado a la permanencia de una estructura, como a una cierta movilidad, más propia del mundo orgánico que del mineral. El monumento implica interpretar el territorio, conocerlo en su esencia. En el paradigma de la 'instrumentalidad' ya no es importante el conocimiento de la esencia o el sentido, sino el de las prestaciones.

El trabajo de Gehry invade los dominios de lo significativo, tanto desde el campo de lo simbólico y lo representativo, como desde lo sensual. Arquitectura que no puede apoyarse simplemente en la constitución del objeto sino que debe contemplar simultáneamente su sentido antropológico. En la ausencia de sistemas de representación válidos para afrontar realidades no mesurables dentro de la disciplina arquitectónica tradicional, recurre al pensamiento analógico, mágico y mitológico. La geometría distorsionada, característica de su obra no sería sino la aplicación de una estrategia dirigida a subvertir la sintaxis convencional, espacial y constructiva, ampliar los sistemas representación. La deliberada multiplicación de las direcciones en el espacio impide la intelectualización del objeto.

No resulta verosímil que la intención de esta estrategia sea tanto la distorsión manierista de los sistemas prospectivos, como a un intento de destrucción de la distancia que dichos sistemas introducen en la experiencia más expresionista de la arquitectura, a favor de una relación más directa entre el espacio y el cuerpo. En el *ensamblage* de una serie de materias de naturaleza heterogénea, en las discontinuidades, es solo donde aparece nueva información, de significado, como explica el propio Gehry. Interesado en la interrelación entre arquitectura y arte, aquella tiene que intervenir por encima de las formas, en función de su uso interior. Hay algo muy determinante en la cualidad que tienen los espacios como recintos, como contenedores de un determinado programa. Los artistas son una especie de críticos que hablan de lo que está sucediendo, toman parte del entorno y tratan de hacerlo comprensible, añadirles ideas a las cosas. El arquitecto, aunque más directamente involucrado con el entorno, tiene que trabajar más condicionado

## MATERIALES COMO TRANSMISORES DE IDEAS

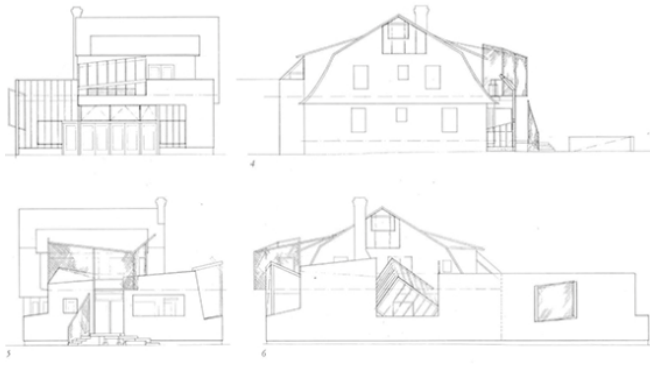
Resulta imprescindible hacer un replanteamiento estético para poder advertir el potencial transmisor de lo que existe alrededor, de los materiales despreciados. Esta consideración es la que proponían los autores *povera*, y fue una de las características del trabajo de Frank Gehry, especialmente en los primeros tiempos. El uso de materiales baratos, artificiales, toscos, producidos en serie, industriales y social culturalmente pobres; la malla metálica, el contrachapado, el cartón, el asfalto y la práctica intencionada de una cierta torpeza en el detalle, una estética de lo inacabado. Siguiendo principios del arte *povera* y su "estética del desperdicio", considerar que los materiales, como transmisores de ideales, deben ser lo que acaben el trabajo. Los detalles para la plasmación de arquitectura, se convirtieron en algo frustrante e inútil. Los artesanos no estaban disponibles y los distintos oficios, habían abandonado cualquier responsabilidad profesional sobre su trabajo.

Sus primeros proyectos están caracterizados por la experimentación más radical con una gran influencia del Arte Povera, consciente probablemente por su relación con artistas plásticos, y por la investigación en el campo de la expresión arquitectónica personal, el lenguaje y la utilización de materiales "culturalmente" pobres que manipulados y en un determinado contexto, se convierten en poéticos formalmente, con la capacidad de transmitir ideas. Esta es la sustancia del espíritu *povera*. De este modo, desde su propia materialidad, la arquitectura trasciende y llega a la espiritualidad de lo inmaterial.

*"Estaba investigando alguna forma de abordar el problema cuando me encontré con el trabajo de Robert Rauschenberg ( One Ton) y de Jasper Jones, a los que traté al igual que a Richard Serra, utilizaban materiales de desecho para hacer arte, así que intenté experimentar esta misma idea en arquitectura. Pensé que asumir la calidad visual de la torpeza constructiva con todos sus rasgos propios, considerándola algo así como un color en una paleta, podía llegar a transformarse en virtud. Por ejemplo las vallas de tela metálica me parecieron horribles durante mucho tiempo, pero me di cuenta que era solo un tejido; que era la forma de usarla lo que la hacía tan detestable. Después cuando construí las sillas de cartón, tuve una experiencia similar. Todo esto me llevó a preguntarme realmente como es el mundo". Llega a la conclusión de que existía culturalmente una negación de la propia existencia de estos materiales, que por otro lado se utilizan en cantidades industriales, y pueden encontrarse en cualquier parte del mundo"*<sup>9</sup>.

---

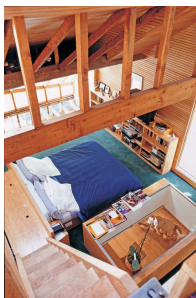
<sup>9</sup> ZAERA, ALEJANDRO: Conversación en la oficina de Frank Gehry en Santa Mónica, en julio de 1995. En *El Croquis* 74/75 Madrid, 1995.



Alzados



CASA GEHRY. Fachada Principal



Claraboyas



Frank Gehry y su hijo, delante de la casa.

*“Me pareció que lo que tenía que hacer era conseguir que ese material fuera más aceptable, encontrar las cualidades propias que lo hicieran interesante, atractivo”.<sup>10</sup>*

Otra característica en gran parte de sus obras, es el uso de envolventes, como si la cualidad más importante de la arquitectura estuviera en la superficie, el cerramiento, la piel. “En la envolvente se concentra el esfuerzo de mis proyectos, porque para mí la principal característica que distingue a la arquitectura de otras prácticas relacionadas con el arte, es el hecho de que aquella encierra espacio. Esta es la razón por la que tiendo a concentrarme en la manipulación de la superficie envolvente. Estaba también interesado en la unicidad... una idea única debía ser la protagonista. Edificios chapados con un solo material, incluida la cubierta”. Unidad dentro de la diversidad, evitar la fragmentación para transmitir con mayor intensidad las intenciones de la propuesta, en contradicción con una cierta tendencia a la fragmentación y el collage, incluso deconstructivista, aunque no admite en absoluto su inclusión entre los arquitectos deconstructivistas. Defiende que se trata de un intento de construir diferencias, de evitar un orden evidente, con la intención de romper el movimiento moderno. En esto también conecta con el arte conceptual.

*“Era un reto intentar esos rompecabezas de cosas y me interesaba encontrar un lenguaje propio para mi trabajo. No tenía otros proyectos así que utilizaba proyectos pequeños para experimentar con ideas sobre la escala urbana. También me interesan las naturalezas muertas de Giorgio Morandi, parecían maquetas de ciudades. Parecían tener afinidad con la arquitectura. Estaba obsesionado con romper el orden coherente de mis primeros trabajos, fundamentalmente basados en la continuidad espacial de la arquitectura. Los conceptos de fragmentación y relaciones alcanzaron su máxima expresión. No pude inventar un nuevo lenguaje: literalmente tomé prestados trozos del paisaje urbano e industrial que había alrededor, formas y materiales, para establecer relaciones con el entorno. Visualmente resulta convincente, pero también pensaba que era una concesión. Pensé de forma muy contextual, en Bilbao se intentó utilizar la energía de la ciudad a nuestro favor, para producir algo nuevo. Mis proyectos siempre se desarrollan a través de una sucesión de pruebas con distintas técnicas hasta conseguir transformar un gesto, un trazo, un grafismo, en un edificio. Ese trazo a veces es solo un gesto, una reacción automática a algunas de las topografías urbanas existentes”.<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> ZAERA, ALEJANDRO: Conversación en la oficina de Frank Gehry en Santa Mónica, en julio de 1995. En *El Croquis* 74/75 Madrid, 1995

<sup>11</sup> ZAERA, ALEJANDRO: Conversación en la oficina de Frank Gehry en Santa Mónica, en julio de 1995. En *El Croquis* 74/75 Madrid, 1995

CASA-STUDIO DAVIS, MALIBÚ 1968-1972





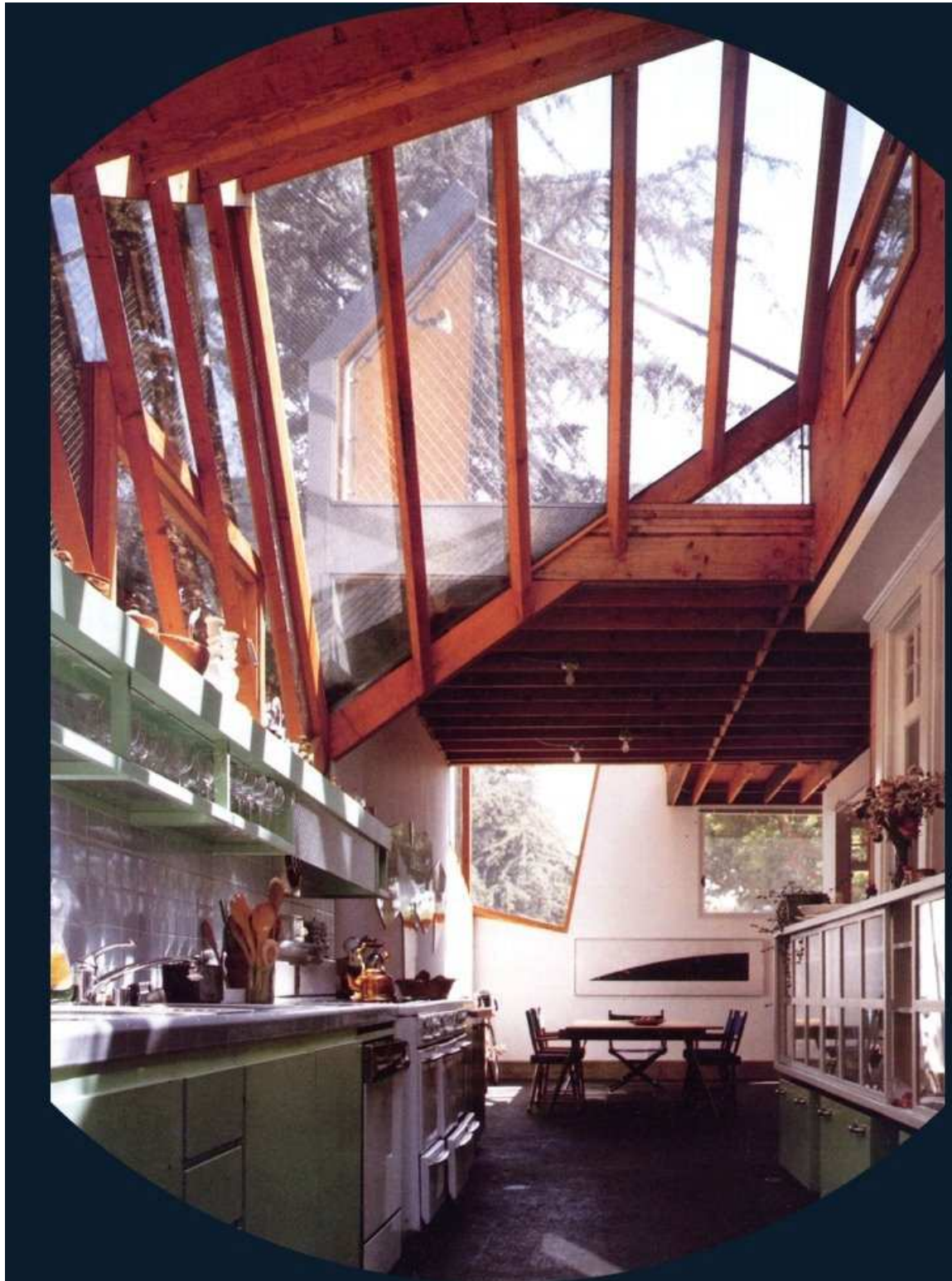
CASA GEHRY. FACHADA PRINCIPAL 1977-1979







Vista interior lucernarios.





Casa-Estudio para Ron Davis. Malibú. 1972







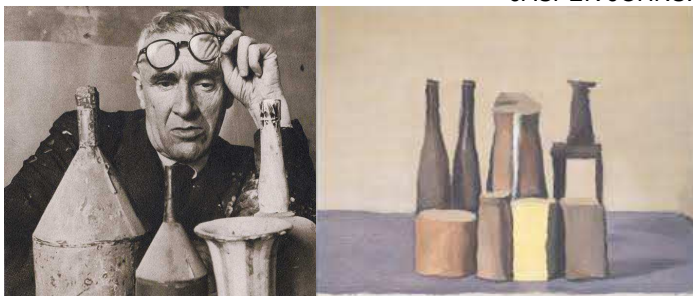
Casa-Studio Davis, Malibú 1968-1972



Robert Rauschenberg, Borrado del dibujo de Willem de Kooning. Museo Arte de San Francisco. 1953



JASPER JOHNS: "Target". 1955



GIORGIO MORANDI. Bologna, 1890



MUSEO GUGENHEIM. Bilbao. Epistemología del cerramiento

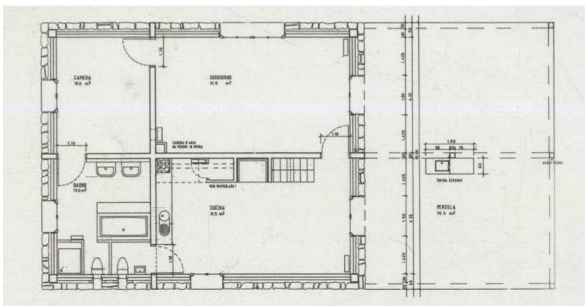




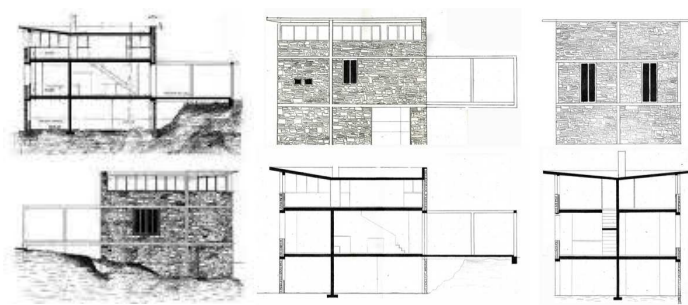
Jacques Herzog y Pierre de Meuron



Pruebas para la Biblioteca de Eberswalde



Casa de Piedra en Távole. Planta general



Casa de Piedra en Tavole. Alzados y Secciones



Jacques Herzog y Pierre de Meuron son reconocidos como arquitectos que investigan los fundamentos esenciales de la arquitectura. Sus primeras obras demostraron que las ideas podían plasmarse mediante formas más concentradas, incluso después de la búsqueda de lo mínimo por predecesores como Mies van der Rohe, o del intento de alcanzar la pureza de los primeros edificios de Le-Corbusier, ellos vuelven a intentar combinar la dimensión física primaria de la arquitectura con su capacidad para expresar cualidades conceptuales. Han prestado atención desde el principio al uso de los materiales convencionales, no manipulados, para expresar intenciones. Su interés por utilizar la materia construida para expresar un concepto, ha guiado todos sus proyectos, tanto las exposiciones de su propia obra, *Historia Natural*, como las tipologías de edificios aparentemente convencionales. Sus proyectos, muy impregnados de los conceptos *povera*, transforman la materia, trascendiendo las limitaciones del lugar o del programa.

Emplearon en su lenguaje la materia, los materiales, concebidos como vehículo para trascender y a través de ellos transmitir conceptos; ésta era la esencia del movimiento *povera*. Explícitamente lo declaran: *“Los arquitectos no sabemos hacer arte, por mucho que nos sintamos influenciados por él, e intentemos usarlo en, sobre y con nuestros edificios, no intentamos hacer arte de ellos. En los primeros edificios de Aldo Rossi, hechos de hormigón toscamente elaborado, descubrimos cierta afinidad, algo que oscilaba entre Pasolini y el Arte Povera. Y nos encantaba ese escueto precepto suyo, la arquitectura es arquitectura”, porque parece provocativamente ingenuo, pero en realidad indica algo que todavía hoy resulta vital para nosotros: la arquitectura sólo puede sobrevivir como arquitectura en su diversidad física y sensual, y no como vehículo para alguna clase de ideología. Paradójicamente, es la materialidad de la arquitectura lo que transmite pensamientos e ideas o, dicho con otras palabras, la inmaterialidad”*<sup>1</sup>.

Y lo reafirman manifestando: *“El paralelismo entre los procesos artificiales y naturales reafirma, a mi entender, toda una “línea” que ha sido importante para nosotros y que va desde Novalis hasta Joseph Beuys. Siempre me ha llamado más la atención el mundo de ciertos artistas contemporáneos que el mundo de los arquitectos. Los artistas tienen más necesidad de su imaginación para llenar el vacío, para desarrollar su lenguaje; son más libres, pero la mayoría de los arquitectos no podrían vivir con esa libertad. Es lo que más miedo da, pero también lo que más libera. Y eso es lo que me gusta de los artistas: el modo en que idealmente pueden liberarse una y otra vez para expresarse. Aunque no me veo a mí mismo como un artista exactamente de esta forma, sí que comparto con ellos algunos planteamientos similares, que hay que llevar a la lógica de la arquitectura. Nuestro trabajo está sumamente orientado hacia la investigación, y ésta es la clave para resistir a la terrible maquinaria de nuestra actividad”*<sup>2</sup>.

Explican la necesidad de contaminación artística en su obra: *“El arte tiene que ver con entender dónde estamos y hacia dónde vamos, y esta conciencia del mundo es la que permite a los individuos sentirse más cerca de los otros, de la naturaleza, incluso de Dios. Nuestra arquitectura es una herramienta para comprender cómo vivimos. Paradójicamente, la arquitectura no tiene tanto que ver con el contenido, los materiales y la forma como con la percepción; se trata de que uno se entienda a sí mismo, y éste es desde luego el objetivo último que uno puede tener en la vida. Si el arte y la arquitectura son ahora más instrumentos políticos que nunca, es porque están más cerca que nunca del universo mercantil y se han alejado de esa otra búsqueda”*<sup>3</sup>.

Por estas razones, *“el arquitecto, como el artista, se ve obligado a llenar ese vacío mediante la imaginación, la energía del pensamiento y la depuración de las experiencias del pasado. La tecnología moderna, en su sentido más amplio, hace posible una nueva manera de entender el mundo en términos arquitectónicos; y también revela nuevas formas de pensamiento y nuevos modelos para representar una realidad polivalente”*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> HERZOG, JACQUES: *Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura*, 2001. Herzog & de Meuron: 1998-2002. n°109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.8-14. ISSN 0212-5683.

<sup>2</sup> WANG, WILFRIED. *«Herzog & De Meuron»*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. ISBN 978-84-252-17920

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. *“Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta”*. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007. Editor Luis Fernández Galiano. Madrid, 2007 ISBN. 978-84-611-6391-5

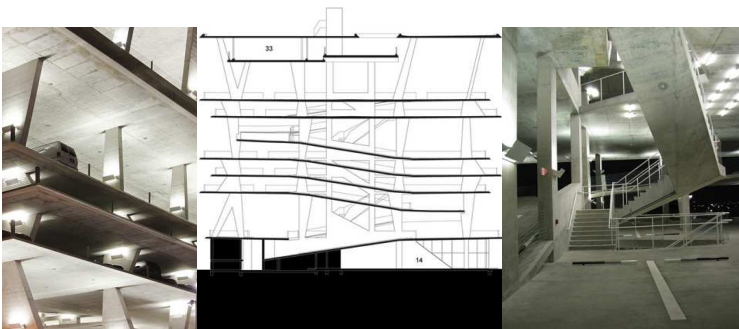
<sup>4</sup> CURTIS, WILLIAM: *“Enigmas de superficie y profundidad”*. El Croquis: Herzog & de Meuron: 1998-2002. n° 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág. 38. ISSN 0212-5683.



Casa de Piedra en Tavole



Apartamentos en Basilea. 1987-1988



Edificio aparcamientos 1111 Lincoln Road. Miami Beach. USA. Elemento escultural y material



Edificio aparcamientos en 1111 Lincoln Road. Miami Beach. USA.

Estos arquitectos suizos son representantes de una sensibilidad dual, que tiene por ejes la materia y el rigor. Discípulos del italiano Aldo Rossi y del alemán Joseph Beuys, *“han fundido en su obra la disciplina geométrica de la arquitectura con la emoción azarosa del arte, y esa combinación de orden visual y seducción táctil ha producido una secuencia de edificios impecables y dramáticos”*.<sup>5</sup>

Aunque sus obras iniciales fueron calificadas a veces como “minimalistas”, o como de un minimalismo ornamentado, confuso término contradictorio; en realidad, la obra de Herzog & de Meuron ha incorporado una mayor complejidad de espacio y geometría, y muchos de los viejos temas han vuelto a aparecer, entre ellos el concepto de estratificación geológica. *“No queríamos una secta de minimalistas. Por el contrario, nos horrorizaban los estragos causados por el denominado minimalismo en la arquitectura, que estaba ligado a la moral y a la perfección, y que llevaba el sello de un latente fervor protestante”*.<sup>6</sup> Si persiguen alguna clase de “simplicidad” -e incluso esto resulta discutible- es más bien como fruto de un complejo proceso de reflexión. En respuesta a los problemas de escala, naturaleza y topografía, se sienten cada vez más interesados en la idea de arquitecturas entendidas como paisajes artificiales. En las fachadas, los suelos y los muros, se explora su potencial para generar una vibrante geometría que en ocasiones se apoya en el uso de analogías matéricas, biológicas y geológicas.

También nutren aquella emoción azarosa en otras fuentes: *“Andy Warhol es un artista al que nos hubiera gustado muchísimo conocer. Resulta demasiado simple llamarle artista pop, trascendía las categorías. Su trabajo no glorifica las imágenes pop, las usa para decir algo nuevo. Eso es lo que nos interesa, utilizar formas y materiales conocidos de un modo nuevo, para revitalizarlos. Hacer una arquitectura que suscitara que se dijese, esto parece una casa antigua tradicional, pero también hay algo completamente nuevo en ella. Una arquitectura que parezca familiar, pero al mismo tiempo que tenga otra dimensión, la dimensión de lo nuevo, de lo inesperado, de algo cuestionador, incluso inquietante. Nos encanta destrozar los clichés arquitectónicos, y por esta razón, para hacerlo más eficazmente a veces es útil trabajar con artistas. Te plantea luchar contra los clichés de la arquitectura y también contra los de tus propias ideas”*.<sup>7</sup>

Antes de crear su estudio de arquitectura, siendo muy jóvenes, visitaron a Joseph Beuys en Düsseldorf y le persuadieron para que les suministrase indumentaria a los setenta miembros de su grupo de carnaval y para que participase con ellos en un desfile festivo sobre una polémica instalación Feurestatte I, adquirida a Beuys por el Museo de Arte de Basilea. Este encuentro ritual reunió todos los ingredientes míticos de un hecho fundador: el carácter singular del maestro artístico, la atmósfera subversiva del carnaval y la condición de vestimenta del objeto. *“El arte, el cuerpo y la vida cotidiana se condensan en un traje de fieltro, aquel mítico de Beuys que sirve como semilla de la arquitectura posterior: construcciones envueltas que se proponen aportar a lo convencional, el aliento de lo excepcional. En sus obras el laconismo elemental se viste asimismo a menudo con un ropaje figurativo o cromático”*.<sup>8</sup> Desde el “azul Klein internacional”, de la Casa Azul, en Oberwill, Suiza, realizada entre 1.979-1.980, muchas de estas vestimentas remiten a lenguajes del arte o son producto de la colaboración con artistas como Remy Zaugg o Thomas Ruff en la serigrafías y litografías de Ricola en Mulhouse o Eberswalde, donde la superficie se graba con imágenes, hasta en las cortinas de cuerdas de colores en el segundo edificio de Ricola, en Laufen, donde lo textil se funde con la piel del vidrio.

Desde el Centro de Señales ferroviarias en Basilea, envuelto en vendas de cobre a las Bodegas Dominus en California envasadas en cajones de basalto, *“sus obras comparten un esqueleto estructural eficiente con una piel material fascinante y es en la unión de función racional y envoltura emocional donde reside su fría sensualidad, como sucedía en las emocionales instalaciones de los artistas italianos del movimiento povera. Han trasladado la elegancia material y el rigor geométrico de Mies hasta el terreno insólito de lo convencional y cotidiano”*.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. “Tú a Rotterdam, yo a Basilea”. Pág. 344. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>6</sup> HERZOG, JACQUES: Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura, 2001. Herzog & de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág10. ISSN 0212-5683. Dep. Leg. m-115-1982

<sup>7</sup> WANG, WILFRIED. « Herzog & De Meuron ». Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. ISBN : 978-84-252-17920

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS: “Dionisio en Basilea”. Monografías. Arquitectura Viva Herzog& de Meuron. 1978- 2007. Editor Luis Fernández Galiano. Madrid, 2007 ISBN. 978-84-611-6391-5

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. “Textos tejidos”. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2017. ISBN 978-84-617-6498-3

Casa de Piedra en Tavole

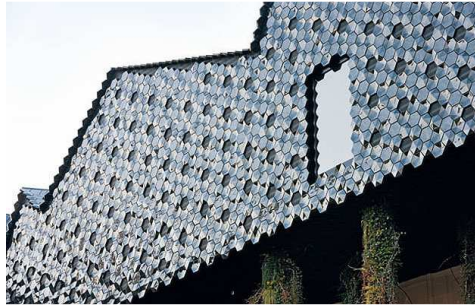








Pruebas de tamaños y materiales para las Bodegas Dominus



Museo de Cultura: materiales y texturas



Pruebas de materiales y texturas



Almacén de Arte Schaulager, en Basilea. 1.998-2.003



Detalle materiales y pieza de cerramiento Schaulager. Basilea. Suiza

Algunos de esos lenguajes simbólicos de sus arquitecturas utilizan referencias cotidianas, como la rejas metálicas de los desagües urbanos que forman la fachada del edificio de viviendas en la Schützenmattstrasse, Basilea de 1.984-1.993, descontextualizados como en el *arte povera*, desplazados de su lugar habitual y a menudo reiterados en series, lo que relaciona esta arquitectura con las series serigrafadas de Warhol. Pero más allá de estos pequeños gestos americanos, este conjunto de referencias remite a enfrentadas herencias europeas: Joseph Beuys respecto a la concepción de la materia y Aldo Rossi en la forma, el mismo enfrentamiento que se dio entre el minimalismo norteamericano de impolutas raíces y el “sucio” *povera* europeo.

En la chapa y el cartón empleado del Estudio Fotográfico Frei, uno de sus primeros proyectos, data de 1.981, en Weil am Rhein, Alemania, está la combinación de oro y asfalto que fascinaba a estos arquitectos en Hans Scharoun, y que se anticipa tanto la elegancia *povera* del fibrocemento de Ricola como el inesperado *cofre* de cobre de la ferroviaria Cabina de Señales de Basilea, pero está sobre todo en la violencia emocional de la materia en la obra de Beuys. “En la actitud de estos arquitectos ante el cuerpo, hay una afirmación alegre y violenta de lo material que remite directamente, sin intermediarios, a la voluptuosidad sensual y áspera de su obra”<sup>10</sup>. Materialidad *povera* en estado puro.

Demuestran un excepcional sentido del compromiso. “Cuando toda la experiencia humana se está convirtiendo en una forma de entretenimiento, sus obras conservan un aura de gravitas. Han seguido llevando su trabajo por caminos con frecuencia atrevidos y novedosos, arriesgando lo conocido para alcanzar nuevos territorios”.<sup>11</sup>

En una civilización universal, la posibilidad de una comprensión inmediata exige el uso de elementos cotidianos y convencionales. Elementos de la tradición arquitectónica que incluso podrían ser banales, debidamente reconfigurados y reconstituídos -en un proceso de revalidación-, estos elementos convencionales pierden su carácter banal previo y entran en una relación de diálogo entre la materia y la idea. El concepto arquitectónico que subyace en este diálogo emerge del propio diálogo: el concepto, la idea, se materializa.

“No creemos en el entretenimiento en el arte ni en la arquitectura, éstos quedarían obsoletos si se los comparase con los medios electrónicos, con el cine o con la música. La investigación arquitectónica significa por ejemplo, la investigación sobre los materiales. Nosotros nos ocupamos del mundo material, intentamos entender qué es la materia, qué significa y cómo podemos utilizarla para mejorar sus cualidades específicas. Los métodos que utilizamos para imprimir en hormigón, por ejemplo, son producto de nuestra investigación. El tratamiento químico en el dibujo de la fotografía hace que la superficie de hormigón fragüe en diferentes periodos de tiempo”.<sup>12</sup>

Han mantenido un permanente discurso sobre la tradición, considerada como una concepción de elaboración intelectual y no una especie de inercia. Se pueden encontrar algunos vestigios de la tradición, reactivarse y desempeñar un papel integrador en un proyecto arquitectónico. Utilizan materiales convencionales, vidrio, madera, hormigón en el caso del Edificio Goetz, de 1989, pero los relacionan de un modo poco habitual o innovador, por lo que desaparece su carácter tradicional. “El vidrio ya no es vidrio, es mucho más y es tan sólido y estable como la piedra o el hormigón. A la inversa, si imprimimos sobre hormigón, este se convierte en un material poroso y brillante como el vidrio. La fusión de materiales no es algo propuesto por los artistas, está basada con nuestro interés en cuestionar las categorías convencionales y en establecer nuevas referencias respecto a lo que significan el volumen, el peso o la superficie.”<sup>13</sup>

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS: “Dionisio en Basilea”. Pág.14

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. “Diálogo y logo: Herzog piensa en voz alta”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 1978-2007. Editor Luis Fernández-Galiano. Madrid, 2007 ISBN. 978-84-611-6391-5

<sup>12</sup> WANG, WILFRIED. « Herzog & De Meuron ». Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. ISBN : 978-84-252-17920

<sup>13</sup> CURTIS, WILLIAM: “Enigmas de superficie y profundidad”. El Croquis: Herzog& de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág. 38. ISSN 0212-5683.

Detalle materiales y pieza de cerramiento Schaulager. Basilea. Suiza









RicolaKräuterzentrum, Lafen. Suiza 2010-2014. Montaje cerramiento a base de piezas de tierra.



Estudio Fotográfico Frei



Traje fieltro. Joseph Beuys. El arte como experiencia social. Reforestación de 7.000 robles, 1982



Joseph Beuys: Feuerstelle II, 1978- 1979



Casa Azul, en Oberwill, Suiza.1979-1980



*"En cierto sentido, nuestros edificios se están volviendo más "parecidos" a ciertas cosas: más parecido a una roca, a un animal, a algo orgánico; "parecido" a algo significa que se ha reforzado el lado analógico, que la obra se ha hecho menos abstracta"<sup>14</sup>. La cuestión es hasta qué punto la arquitectura tiene potencial para imitar algo, hasta qué punto se trata de una simulación. Intentamos observar nuestra propia obra "desde fuera", casi de un modo neutral. A veces, en nuestra arquitectura, un mismo tema se usa de un modo completamente distinto en un nuevo contexto. Idealmente, querríamos conseguir: algo que sea técnicamente realizable, pero también "natural"; la naturaleza sigue siendo hoy en día lo más complejo que conocemos; incluso más complejo de lo que podemos conseguir"<sup>15</sup>.*

*"Su habilidad para manejar las apariencias superficiales, para elaborar elegantes detalles y articular los materiales en el exterior de los edificios, ha sido objeto de debate. Se intenta clasificar su arquitectura como "minimalismo ornamentado", mientras que otros se centran en que "lo profundo es la piel"<sup>16</sup>. Sus edificios son enfáticamente reales; están ahí, y despliegan sin embargo una capacidad de difusión y disimulo que mitiga su aridez inicial.*

*"Sus detractores se lamentan de la falta de profundidad estructural o conjeturan que solo han reinventado el "cobertizo decorado" de Robert Venturi, pero ahora como una delicada caja suiza, elegantemente envuelta en un ropaje estilístico refinado. También puede parecer un aspecto débil en sus proyectos la falta de sentido espacial, particularmente en los interiores, que resultan convencionales en comparación con las exquisitas capas de transparencia del exterior".<sup>17</sup> Al estudiar su obra, se deben evitar simplificaciones y considerar que las ideas que los sustentan poseen una compleja vida interior que se resiste a ser encasilladas en "movimientos" o a obedecer los dictados de las modas.*

Desde el principio entendieron que uno de los propósitos de la arquitectura consiste en realzar la percepción que tenemos del mundo y en esto también se identifican con el *"espíritu povera"*. Los edificios pueden convertirse así en filtros que concentran las vistas en el campo de realidades distintas -ya sean naturales o artificiales, artísticas, industriales o de cualquier otra clase- que puede intensificarse mediante el uso controlado de los materiales, los reflejos, la geometría y las líneas visuales. A veces los edificios funcionan como inductores que activan las experiencias que los rodean. Las Bodegas Dominus tienen unas relaciones recíprocas con su entorno natural y agrícola, y la cabina de señalización para trenes responde a las distintas escalas de su emplazamiento ferroviario.

Como decimos, sus construcciones se caracterizan por el rigor intelectual y la intuición sensual que contienen. Desde que comenzaron a trabajar, se aprecia en su obra un interés sobre la posibilidad de buscar la belleza en la fusión de la función y el lugar. A menudo, el deseo de obtener resultados basados exclusivamente en la funcionalidad, acaba en una arquitectura inerte, sin embargo la búsqueda de la funcionalidad, en las manos de Herzog y de Meuron, da lugar a elementos dinámicos, al entrar en contacto con el lugar y el programa, como se puede observar en dos de sus obras más conocidas: el edificio de almacenamiento de Ricola y la Cabina de Señales en la estación de trenes de Basilea. El almacenamiento o la gestión del tráfico de trenes adquieren una presencia que va más allá de su utilidad. Los tableros superpuestos de la nave Ricola aligeran visualmente el volumen de almacenamiento, mientras que generan una pieza sorprendente. Lo mismo puede decirse de la cabina de señales, donde las cintas de cobre de la caja ferroviaria vibran en medio de las vías, transformando una infraestructura en un icono.

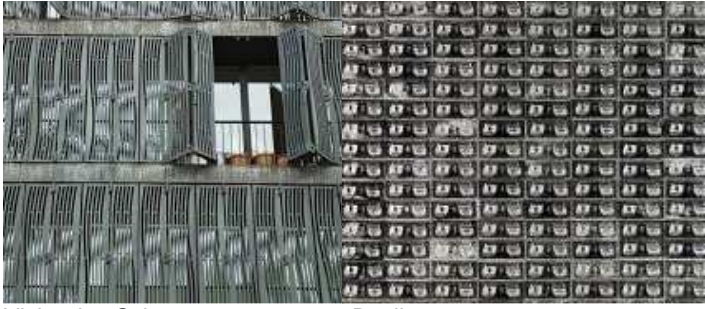
---

<sup>14</sup> CURTIS, WILLIAM: *"La Naturaleza del Artificio"*. El Croquis: Herzog& de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.16-31. ISSN 0212-5683.Dep.Leg.m-115-1982

<sup>15</sup> CURTIS, WILLIAM: *"Enigmas de superficie y profundidad"*. El Croquis: Herzog& de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.32-49. ISSN 0212-5683.

<sup>16</sup> CURTIS, WILLIAM: *"Enigmas de superficie y profundidad"*. El Croquis: Herzog& de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.32. ISSN 0212-5683.

<sup>17</sup> CURTIS, WILLIAM: *"Enigmas de superficie y profundidad"*. El Croquis: Herzog& de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.32. ISSN 0212-5683.



Viviendas Schützenmattstrasse, Basilea. 1.984-1.993

Primera serie serigrafiada de Andy Warhol.: "200 billetes de 1 dólar". 1962



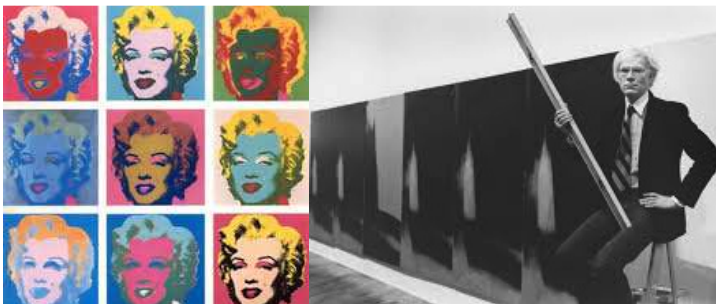
Estudio Fotográfico Frei, en Weil am Rhein, Alemania. 1.981



Edificio para la Colección Goetz, Munich. Alemania. 1989



Fábrica Ricola en Mulhouse, de 1.992,



Series serigrafiadas Marilyn Monroe Andy Warhol (1928-1987) frente a *Sombras* en Heiner Friedrich Gallery, Nueva York, 19

Otro trabajo que demuestra la poética de los arquitectos, conjugando la forma, la función, el lugar y la belleza es la Bodega Dominus en el valle de Napa, California, de 1998, en la que el eco eterno de los muros de contención de piedra se combina con la refracción de la luz para hacer un edificio singular entre los viñedos que, sin embargo, resulta familiar. Arraigada conceptual y físicamente en el lugar, la piedra que envuelve la bodega adquiere la fuerza de una esencialidad de carácter formal, a partir de la agitación de la luz por medio de las paredes de piedras. Construyen las ideas que, por sus características formales, sorprenden precisamente por su esencialidad.

La obra de Herzog y de Meuron, con su tiempo lento del mundo natural, compone un paisaje fijo frente a un tiempo acelerado, y se despliega de forma tan pausada que suministran un telón de fondo casi intemporal a la agitación de la sociedad. Explora tal variedad de materiales y formas -hormigones serigrafiados, vendas de cobre, gaviones basálticos o vidrios convexos- que es obligado contemplarlas como un copioso compendio de experiencias plásticas de una gran riqueza propositiva. Sus proyectos, más alquímicos que orgánicos, se aproximan a la naturaleza con seguridad y al mismo tiempo con la precaución de evitar la simulación.

Los estratos se modifican con perforaciones geométricas, las aristas se ablandan, las pieles arrugadas se someten al grabado de imágenes pixeladas. Esta explosión, visceral y reflexiva, de referencias geológicas y biológicas evita una analogía literal, vistiendo lo natural con el artificio de la invención. Objetos encontrados que revelan “el orden oculto de la naturaleza” y objetos fabricados que expresan con elocuencia el orden inventado de la creación. La “iluminación” que según manifiestan los autores, les sucedió durante la elaboración de las propuestas para el Edificio de Oficinas Ricola, en la que modificaron una idea inicial relativamente convencional, de hormigón, en una estrella de vidrio que se refleja para fundirse con la vegetación que la rodea, que significó su punto de inflexión en su trayectoria profesional que ha alumbrado un torbellino de formas perturbadoras que despiertan los sentidos.

Elaboran su lenguaje y su oficio a partir de muchas fuentes, también fuera de la arquitectura. Tienen una gran cultura visual que incluye, además de la arquitectura, el arte en general, pintura, escultura, arte povera, arte conceptual, *performances*, diseño, fotografía, cine, publicidad y un reconocido interés por la moda en general y en el vestir en particular, e investigan en todos estos campos, buscando material para abordar sus proyectos. *“Suponemos que nuestra investigación se divide en dos áreas: qué es la vida hoy y aquí, arte, música, medios de comunicación y otras actividades contemporáneas y qué técnicas podemos descubrir o inventar para dar vida a la arquitectura. Nos referimos a qué ciencia, qué tecnología, qué invención nos permite realizar nuestra visión de la arquitectura, hacer cohabitar y fusionar los procesos naturales y artificiales en nuestra vida cotidiana. Nuestro trabajo no está basado en ninguna tradición, particularmente en ninguna tradición suiza, pero refleja la idea de tradición. Fuimos educados en la arquitectura como si fuera una forma de sociología, un producto de la transformación de la disciplina. Después de eso, y gracias a Rossi, volvimos a la construcción arquitectónica con ánimo de venganza...”*<sup>18</sup>

El deseo de utilizar formas y materiales de un modo nuevo para revitalizarlos, utilizar “el lápiz de la naturaleza” para convertirlo en el lápiz en arquitectura, fusionar procesos naturales y artificiales en la vida cotidiana, y hacer una arquitectura que provoque sensaciones y sentimientos, son pensamientos absolutamente *povera* que Herzog y de Meuron mantienen desde sus primeros trabajos, es como su opción trascendental: la materia, la materialidad de la arquitectura, es el vehículo que transmite las ideas.

Desde el punto de vista formal, la arquitectura vive, anima e incluso inspira a la gente, porque siendo materia puede, aunque sólo a veces lo consigue, trascender esa materia. Pero este aspecto poético se fue disolviendo paulatinamente y lo que quedó fue esa ideología, académicamente rígida, de la tipología, y un dominio de los elementos decorativos e históricos del estilo.

“Observando las artes, que son más críticas y radicales, y que suelen adelantarse a la arquitectura en la adopción de los cambios de paradigma de carácter artístico y social, en nuestros primeros años experimentamos con toda clase de formas y materiales, intentado así subvertir su empleo convencional, como para extraer de ellos algo oculto, algo invisible que infundiese vida a nuestra arquitectura, si bien no podíamos describir específicamente qué queríamos decir con esto, pese a hacer innumerables intentos de expresarlo con palabras. No había filosofía alguna que pudiésemos abrazar incondicionalmente, aunque las cuestiones fenomenológicas siempre han tenido para nosotros un papel destacado: por ejemplo, los temas de la percepción sensual o del significado frente al significante<sup>19</sup>”.

<sup>18</sup> WANG, WILFRIED. « Herzog & De Meuron ». Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. ISBN : 978-84-252-17920.

<sup>19</sup> CURTIS, WILLIAM: “La Naturaleza del Artificio”. El Croquis: Herzog & de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág.16-31. ISSN 0212-5683.

Colocación de las piezas de tierra a modo de grades sillares en el RicolaKräuterzentrum. Suiza



Estudio Fotográfico Frei, en Weil am Rhein, Alemania. 1.981







Materiales del edificio para la Colección Goetz, Munich. Alemania. 1989



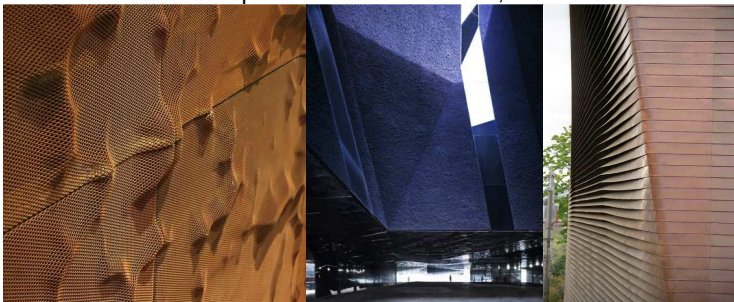
Centro de rehabilitación. Basilea. Suiza. 1998-2002



Colocación de las piezas de tierra a modo de grades sillares en el RicolaKräuterzentrum. Suiza



Materiales del edificio para la Colección Goetz, Munich. Alemania. 1989



Manipulación de materiales: Caixa Fórum de Madrid y Barcelona. Caja de Señales de Basilea.

Hablan de trascender la materia, de la vertiente poética de los materiales, intentan subvertir su uso convencional, buscan extraer de ellos algo oculto, algo invisible que infundiese vida a la arquitectura. Es todo un programa que conecta directamente con la filosofía del *Arte Povera*. Aunque se aprecian evidentes cambios de orientación, también hay temas recurrentes que adoptan formas distintas, incluso hay razones para decir que existe una gramática, un lenguaje evolutivo, que revela nuevas posibilidades. Como antes, su arquitectura parece ocuparse de temas relativos a los materiales, la percepción, la geometría y la abstracción. Hay también ideas recurrentes que tienen que ver con las estructuras de la “naturaleza” como posible inspiración.

Resulta evidente la capacidad de los arquitectos con los materiales, en la medida en que su trabajo a veces se percibe como una obsesión por las propiedades táctiles, superficiales, o el potencial de textura. Hasta cierto punto esto puede ser verdad. Jacques Herzog incluso ha expresado su predilección por la moda, ropa y textiles. *“No es el aspecto glamoroso de la moda que nos fascina. De hecho, estamos más interesados en lo que la gente está usando, lo que les gusta envolverse alrededor de sus cuerpos....Estamos interesados en ese aspecto de la piel artificial que se convierte en una parte íntima de la gente.”*<sup>20</sup> La preocupación por la materialidad y –experimentando– observar su efecto en la arquitectura, es una pasión constante para Herzog y de Meuron. Desde el Estudio Fotográfico Frei en 1.981, donde una variedad de materiales, ordinarios muchos de ellos, que evocan el *Arte Povera*, se convierten en suntuosos por la yuxtaposición imaginativa, que trasmite a los sentidos múltiples sensaciones, hasta sus más recientes proyectos como el último realizado para RicolaKraüterzentrum, en Laufen, terminado en 2014, donde se combina materialidad, inmaterialidad, experimentación, ecología y sostenibilidad, envuelto todo en lo que no dudamos en calificar como inspiración y herencia del *povera*, a lo largo de años de actividad e investigación.

En la detallada memoria de la invención del proyecto de pura imaginación de la Casa Virtual se recogen algunas ideas en relación a la realidad física y a la materialidad de la arquitectura<sup>21</sup>: *“Para el proyecto de Casa Virtual seleccionamos algunas imágenes de nuestro repertorio que ayudan a entender de un modo distinto, nuestro mundo de ideas arquitectónicas. Están contenidas en nuestros proyectos anteriores y futuros. A través de un sistema abierto de comunicación, se puede ampliar el proyecto, que tomará múltiples direcciones. Nuestra idea de arquitectura virtual implica cuestionarlo todo. En última instancia, nuestra Casa Virtual es una declaración política”*.<sup>22</sup>

El mundo virtual es un mundo de pura imaginación, pero su punto de partida es siempre el mundo físico, material, que forma parte de nuestra existencia. El mundo material determina al mundo inmaterial, es más, el mundo inmaterial es una categoría o una invención del mundo material. Invención que va más allá, es un medio de garantizar la supervivencia y la existencia continua del mundo material. La imaginación, la creatividad, la invención, todas las manifestaciones de la vida espiritual, los momentos lúcidos propios de la vida diaria del mundo inmaterial, son fases necesarias de renovación y, en definitiva, esenciales para la supervivencia del mundo físico. Por tanto, es absurdo aislar el mundo virtual del mundo material de lo cotidiano. Los dos mundos están inseparablemente entrelazados y son existencialmente interdependientes.

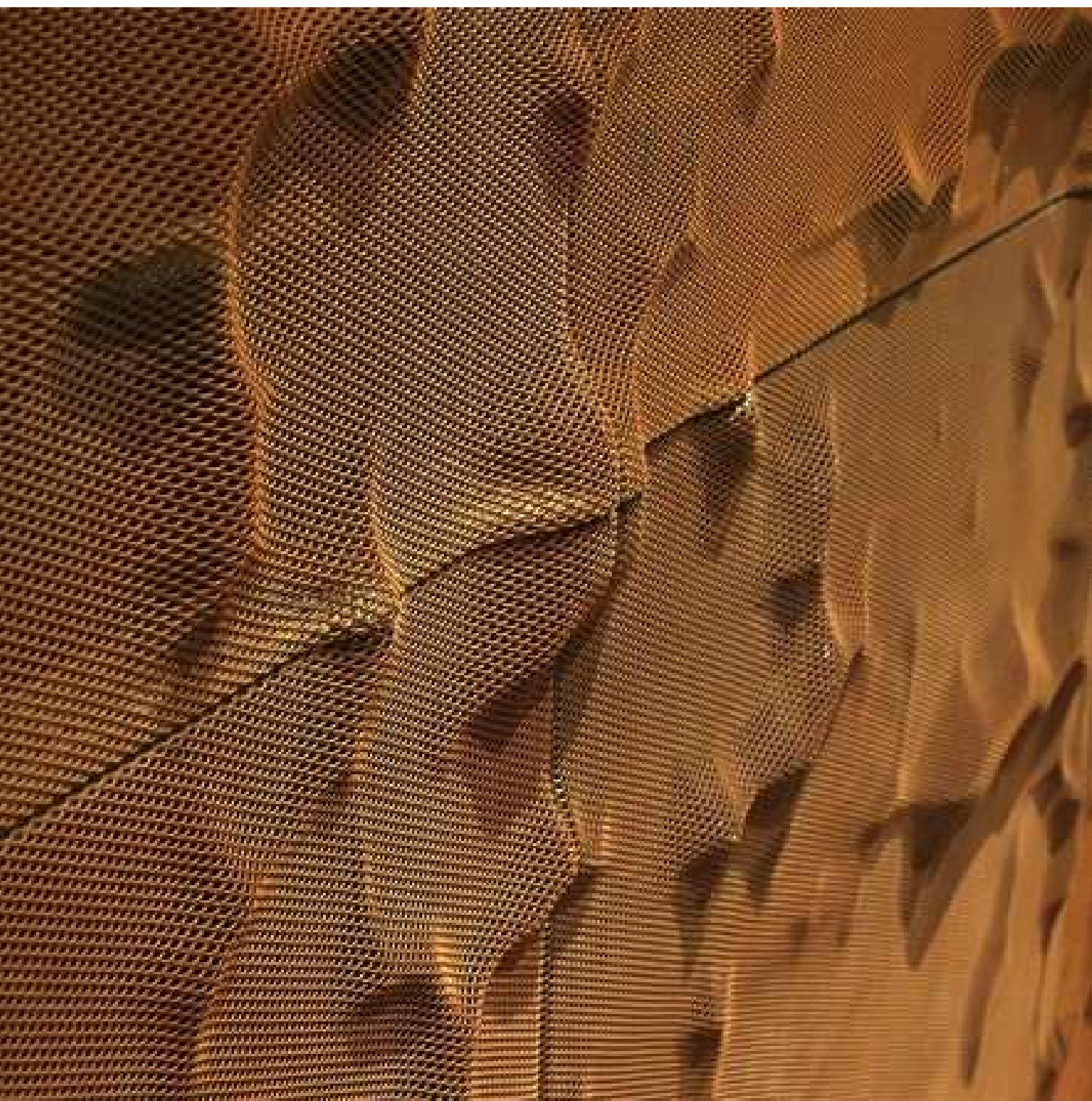
Para ellos, la Casa Virtual es un proyecto y a la inversa, cada proyecto es en sí mismo una casa virtual. Cada uno de nuestros proyectos apunta al mundo de la imaginación, a los sueños y deseos de las personas. Es una provocación, plantea cuestiones sobre el qué, el dónde y el cómo del mundo, y aunque no siempre se articule igual, nuestro objetivo es siempre el mismo: cuestionar la apariencia del mundo material. Cuestionamos lo que ya existe e intentamos descodificar nuestro interés por la arquitectura tradicional de todas las culturas del mundo, un punto intermedio entre admiración y rechazo.

Las formas son extremadamente materiales: material refinado, clarificado y destilado, y eso es precisamente lo que las convierte en virtuales, porque espolean la imaginación y no pueden ser encasilladas en categorías funcionales o tipológicas, ni en cualquier otro tipo de explicación lineal. Esa arquitectura es compleja porque sus cualidades materiales son la expresión de su valor inmaterial, y a la inversa, las cualidades inmatrimales garantizan su supervivencia material. Para estos arquitectos el punto partida ha cambiado radicalmente desde la época de la arquitectura tradicional. La visión de la arquitectura ya no se basa en la tradición del proceso artesanal de materiales sino que se produce con la ayuda de la información. Las imágenes siempre han sido el vehículo más importante para transmitir esa información. Interesan porque son abiertas, no utilizan un lenguaje conceptual, sino universal y apuntan directamente a la imaginación.

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS: *“Dionisio en Basilea”*. Monografías. Arquitectura Viva Herzog & de Meuron. 1978- 2007. Editor Luis Fernández Galiano. Madrid 2007. ISBN 978-84-611-6391-5

<sup>21</sup> HERZOG & DE MEURON. *«La Casa Virtual»*. Memoria del proyecto, 1996-1997. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 181-183.

<sup>22</sup> HERZOG, JACQUES & DE MEURON, PIERRE : *« La Casa Virtual »*. Memoria del proyecto, 1996. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.



Manipulación de materiales: Caixa Fórum de Madrid. Caja de Señales de Basilea.







Edificio para la Colección Goetz, Munich. Alemania. 1989



Cerramiento e las Bodegas Dominus



Messe Hall. Basilea. Suiza. Exterior y detalle plegado cerramiento



Casa Rudin. Una de sus primeras obras, algo distinto a minimalismo



Pruebas paneles de hormigón serigrafiado, para Eberswalde. Texturas Messel. Hall. Basilea



El ser humano siempre ha soñado en deshacerse de la carga material del mundo y replegarse a un mundo puramente mental. Este sueño ha adoptado varias formas en la historia del pensamiento. En la era de la información, parece ser más relevante que nunca, el mundo ideal, un mundo sin materia. En realidad, es una paradoja; porque lo virtual, especialmente en la arquitectura, no puede desligarse de la materia física. Cada imagen arquitectónica virtual refleja la existencia de materia. La dependencia de la materia constituye quizá la esencia misma de la arquitectura y por esa razón, se intenta potenciar la presencia física y material en la arquitectura. Es aquí donde se revelan cualidades inmateriales como el concepto del peso, de la luminosidad, de la luz, elementos que denotan nuestra percepción del mundo físico en el ámbito espiritual y mental. Y ese es precisamente el grado que hemos de incorporar a la arquitectura: el nivel mental de la perfección, pero para llegar a ello, para poder desplazarnos a la dimensión virtual de la realidad es necesario abordar sus fundamentos materiales. La materialidad de la arquitectura es la clave de su dimensión virtual: el mundo virtual es la materia de la que están hechos nuestros sueños.

La fascinación de Herzog & de Meuron con las propiedades de los materiales y su efecto ha dado lugar a un impresionante catálogo de la investigación y la experimentación al tiempo que constituye una colección de imágenes que se han instalado ya en la imaginación contemporánea. En las manos de estos arquitectos los materiales se convierten en algo simbólico por su imaginativa yuxtaposición, provocando su poder de evocar.

Manifiestan: *“Estamos más interesados en las sensaciones, en los sentimientos que una imagen genera, además de la información que comunica. Nos interesa más el impacto directo físico y emocional, como el sonido de una música o un determinado aroma. No buscamos que nuestra arquitectura tenga significado, un edificio no puede ser leído como si fuera un libro; no tiene, como los cuadros en una galería, créditos, subtítulos o etiquetas. Un edificio es un edificio, en ese sentido, somos absolutamente anti representativos. La fuerza de nuestros edificios está en el impacto inmediato, visceral, que tienen. Para nosotros, eso es todo lo que importa en arquitectura. Queremos hacer edificios que provoquen sensaciones, no que representen ésta o aquella idea”*<sup>23</sup>.

En sus obras iniciales -como el Almacén de Ricola I, del año 1987, en Laufen, Suiza, o el edificio no construido del Parque Schwartz en Basilea, de 1988, se pueden apreciar indicios de una estratificación geológica, como complemento de un risco de piedra caliza en el primer caso y de una insólita formación rocosa en el segundo. Pero la abstracción de estas obras aúna también otros esquemas, por ejemplo, el Almacén de la Fábrica Ricola I evoca estanterías, pilas de tablones de madera, el orden de un palacio renacentista o una planta industrial y con todo, permanece decididamente como lo que es, un conjunto de piezas sencillas colocadas en una relación ordenada. Y la serena y casi etérea Galería Goetz, brillando en la mañana densa, el haz de luz incandescente que envuelve la gigantesca masa de la Tate Gallery, o los paneles de policarbonato del Almacén de Ricola en Muihouse, irradiando su explosiva luz en la noche, o el estudio fotográfico Frei, en Weil am Rhein, del año 1.981, que constituye un muestrario de materiales povera hasta uno de sus más recientes trabajos del edificio para Prada en Tokio, donde una red de paneles de vidrio en forma de diamante se convierte en una pantalla envolvente de la luz.

---

<sup>23</sup> KIPNIS, JEFFREY. “La Astucia de la Cosmética”. El Croquis: Herzog & de Meuron: 1993-1997. El Croquis Editorial. Madrid. 1997. Pág. 22-28. Madrid. 2002.







Nytt Hospital Nordsjælland. Dinamarca. Propuesta orgánica inspirada en la naturaleza



Sede de Prada Epicenter en Minami-Aoyama. Minato-ku.Tokyo. 2.003.Detalle cerramiento



Nave Almacén para Ricola, Mulhouse. Francia. 1992-1993



"Aprendiendo de Las Vegas". Foto archivo personal de Robert Venturi-Scott-Brown. Casa Lieb. Situada originalmente en Nueva Jersey, debió "mudarse" a Nueva York para no ser demolida.



Detalle piezas cerramiento del Almacén Ricola 1

Los elementos estructurales son uno de los vehículos de las ideas de Herzog& de Meuron. La mayoría de los entramados de sus edificios no tienen nada de extraordinario, para ellos, la tecnología es un medio, no un fin; evitan la retórica estructural de la “alta tecnología”, y prefieren soluciones discretas, a tono con la cultura constructiva del lugar donde se asiente su arquitectura. En Suiza es bastante habitual encontrar edificios compuestos de un armazón básico de hormigón que luego se cubre con un revestimiento de madera o algún otro material, y ellos emplean a menudo sistemas duales de esta clase. Recurren una y otra vez a los entramados de hormigón o acero con “fachadas libres” que luego se envuelven. La inventiva llega con el uso inesperado de elementos “corrientes” y fáciles de conseguir, como los “gaviones” rellenos de piedras, vistos a menudo en los taludes de las carreteras. Como en el Arte Povera, los materiales cambian su papel habitual, y de ese modo se combinan distintos niveles de realidad y de artificio, creándose así un resultado misterioso en la normalidad de la vida cotidiana.

En un mundo en que la tecnología se extiende de modo imparable, el interés de estos arquitectos por las capas que separan lo artificial de lo natural resulta particularmente oportuno. La visión que tienen de los detalles ornamentales de sus edificios muy bien podría consistir en que no pueden sustraerse sin modificar el sentido de la totalidad. La superficie es la membrana entre el interior y el exterior, de modo que el concepto de ornamento podría ampliarse hasta incluir la geometría y convertirse en filtro entre lo artificial y lo natural. Tras el aparente reduccionismo en las obras de Herzog& de Meuron hay varios niveles de orden invisible, como capas de ideas que confieren tensión a las formas visibles. La abstracción se usa para simplificar, para depurar. Sus proyectos combinan a menudo planos horizontales y verticales y las fachadas evocan capas solapadas o transparencias superpuestas. El resultado de todo ello es una ambigüedad sobre la “verdadera” posición de los planos, estén hechos de hormigón, cobre, vidrio, mampostería o tela metálica. El revestimiento suele enmascarar la estructura real que está debajo, aunque ésta puede quedar vista en ciertos puntos o bien insinuada mediante referencias indirectas. Uno de los aspectos más atractivos de la obra de Herzog y de Meuron es su capacidad para sorprender y transformar lo que podría ser una forma ordinaria, una condición o un material, en algo extraordinario. Su intervención continua sobre la naturaleza de la arquitectura en proyectos que se basan en recuerdos, referencias artísticas -como el *povera*- y la invención, da como resultados algo sorprendentemente nuevo, que también parece ser algo evidente o ya visto.

Ya no hay reglas del juego fijas, los materiales ya no suponen un canon formal. Se deben replantear los principios y crear normas propias para enfrentarse a la inercia, modas y convencionalismos. Los artistas poseen un gran potencial creativo y ese potencial puede hacerse más profundo y orientarse en una dirección que antes no estaba abierta a la arquitectura.

Herzog y de Meuron “entienden que el vehículo para la expresión de la arquitectura son los materiales, del mismo modo que lo eran para los artistas del *povera* italiano. Expresar algo de arquitectura implica, dotar de vida a los materiales”<sup>24</sup>. Aceptan los materiales como son y al hacerlo se encuentran con nuevas propuestas, con nuevas maneras de usarlos. Insistimos, para ellos los materiales pre determinan la forma. En la Casa Azul de Oberwil, los bloques de hormigón se transforman totalmente al pintarlos con el “*azul Klein internacional*”. La construcción mediante paneles insiste en las divisiones y al final son ellas las que generan el aspecto exterior. El Almacén Ricola demuestra claramente la importancia de los materiales en su arquitectura. Sienten debilidad por los materiales industriales, lo que impide que su anhelo por encontrarse con lo originario se transforme en algo arcaico. Su sensibilidad para usar los materiales explica el sofisticado experimento con el que nos encontramos en la Casa de Piedra en Tavole, donde el papel jugado por los diferentes materiales: hormigón, bloques y piedra, es crucial. Manejan sus materiales de modo muy similar al que hacen los pintores con colores y texturas sobre el lienzo: los materiales ayudan a definir la estructura en términos visuales, en tanto que constituyen el soporte mismo, en la materialidad de la arquitectura.

La Casa de Piedra, proyectada y construida entre 1.982-1.988, en Tavole, entre viejos olivares y viñedos de la Liguria italiana, hace contrastar la definición rigurosa de la estructura de hormigón con una mampostería de lajas de piedra calcárea colocadas en seco, domesticando la táctil sensualidad del parejo pétreo con la disciplina de la geometría resistente, contradicción visual que produce un placer amargo. Es una de sus obras más tempranas y más importantes, con una gran influencia *povera*, por el empleo de los materiales y de la geometría; un proyecto de gran sutileza debido a la forma en que se construye. Se tiene la sensación de inmersión total de los arquitectos en la cultura de los materiales de construcción autóctonos y las tradiciones comunes del lugar.

24

MONEO, RAFAEL: “*Celebración de la materia*”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 1978-2007. Pág.24 .Editor Luis Fernández- Galiano. Madrid 2007. ISBN 978-84-611-6391-5





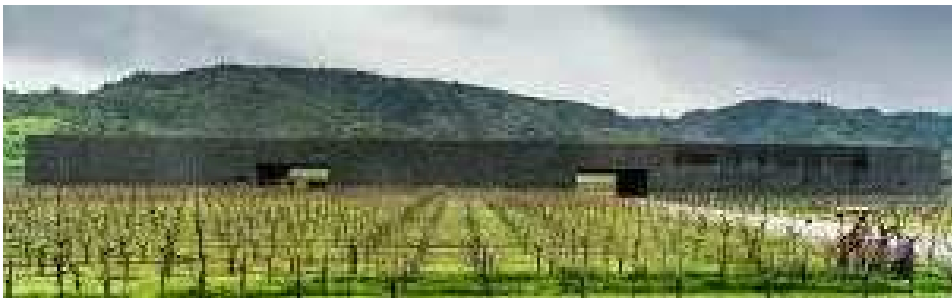




Almacén Rícola I



Centro de Rehabilitación en Basilea, Suiza. Concurso. 1.998-2.002



Bodega Dominus en el valle de Napa, California, de 1.998,



Almacén Rícola. Foto impresa de Karl Blossfeldt (palmeta de once hojas) que representa la vegetación circundante con el muro de hormigón y el musgo.



Caixa Fórum Madrid, 2001

Conscientes de las casas de piedra vecinas, el diseño de piedra de la Casa no se detiene en concesiones literales de la materia o tipo, sino que aspira a revelar la inteligencia de una estrategia de construcción alternativa, algo que la conecta con la sensibilidad *povera*. El empleo de un delgado marco de hormigón lleno de piedra en seco de la región, logra una sofisticación sin precedentes. El efecto es convincente y afirma la vitalidad de la presencia de la arquitectura al tiempo que recuerda las venerables manos de canteros del milenio. Hormigón y piedra trabajan conjuntamente de un modo nada convencional. La arquitectura no resulta de un proceso mecánico entendido como invención caprichosa. Nada queda el azar o simplemente como el resultado de una elección.

La arquitectura de Herzog& de Meuron combina imagen y estructura para aludir al programa, al contenido, al lugar y, en definitiva, a la idea. La Casa de Piedra de Tavole posee una serie de estadios comunicativos. En el material figurativo, extiende conceptualmente el sistema existente de muros de contención de piedra en seco. Crea una continuidad artificial, básicamente arquitectónica con el contexto topográfico y natural. En el interior, las distintas dependencias se unen alrededor de una serie de muros, concebidos para formar una secuencia perimetral de estancias en planta baja. En el nivel superior, los muros transversales están presentes como vestigio; aquí los espacios rodean la escalera y el núcleo de servicios.

Tanto en la Casa de Piedra como en la Casa de Madera Contrachapada de Bottmingen, el proyecto se apoya en, una idea extraída de múltiples ámbitos comunicativos. Herzog& de Meuron adoptan materiales de uso común, detalles constructivos cuidadosamente articulados, espacios articulados y composiciones tectónicas que, juntos, ofrecen introducciones complementarias, pero nunca sistemáticas, a la idea global de un edificio, proporcionando asimismo una idea de los principales intereses de los arquitectos.

A través de una multitud de descartes que subrayan lo prolijo del proceso del proyecto, el arquitecto que tantea entre la frondosidad, recibe de cuando en cuando una luz que ilumina la ruta. Así ocurrió, como se ha escrito, cuando durante el diseño del edificio de Oficinas de Ricola, en Laufen ( Suiza), de 1.986-1.987, los croquis de piezas compactas con cubierta a dos aguas dieron súbitamente paso a una planta vítrea de forma estrellada, disolviendo el volumen en la vegetación circundante; una propuesta insólita generadora después de toda una familia de proyectos fracturados. Para Jacques Herzog, *“El problema de la arquitectura actual no es la ausencia de libertad, sino la libertad misma. Ahora proyectos son mucho más espectaculares que al principio, y nadie nos puede criticar por falta de inventiva o riqueza formal. Sin embargo, el problema es precisamente esa riqueza, las variaciones interminables, que inundan el mundo de la arquitectura y el arte, creando una especie de ceguera”*<sup>25</sup>

De este modo, en la gestación del proyecto Ricola se produjo una de esas rupturas formales que quiebran la sucesión ordenada de las series, alumbrando caminos inéditos para salirse de las familias estilísticas. Lo que iba ser una casa grande de oficinas se transformó, por una intuición súbita, en una estrella de vidrio cuya reflexiones fracturadas disuelven en el edificio el entorno ajardinado, bajo un dosel vegetal sostenido por pérgolas flexibles cuya geometría asienta el artificio construido en el paisaje natural: en lugar del aplomo compacto de un tipo figurativo, una forma irregular y aspira a rebajar la presencia arquitectónica. Esta mutación ha enriquecido desde entonces el lenguaje de estos arquitectos, señalando un punto de inflexión en el conjunto de su obra<sup>26</sup>

Levantado en una antigua cantera de caliza enfrenta a las paredes descarnadas de roca la regularidad estratificada de una fachada de lamas horizontales que evoca los tabloncillos apilados en las serrerías y transmite la misma combinación de orden constructivo y desorden natural, impactando los sentidos con su materialidad fascinante y violenta, por todas estas consideraciones los arquitectos aseguran que sus edificios “son tan artísticos porque son muy arquitectónicos”. Tienen una larga experiencia en el mundo del arte, sin embargo su obra es singularmente arquitectónica en el pragmatismo utilitario y la verosimilitud constructiva: podemos relacionar sus trabajos con los de algunos artistas pero su arquitectura no dejará de ser la escultura social que quería su maestro Joseph Beuys o el arte público que propugnaba Aldo Rossi, su profesor. Y si solo se subraya la dimensión cósmica de sus pieles, difícilmente haremos justicia a esa “estructura oculta de la naturaleza” que sus edificios revelan a través de la superficie, traduciendo en placer visible la emoción invisible de la obra. En esos gaviones de acero que domesticar el basalto hay una sabiduría misteriosa, previsible y desconcertante a la vez, producto de la experiencia y el azar como en toda creación humana.<sup>27</sup>

---

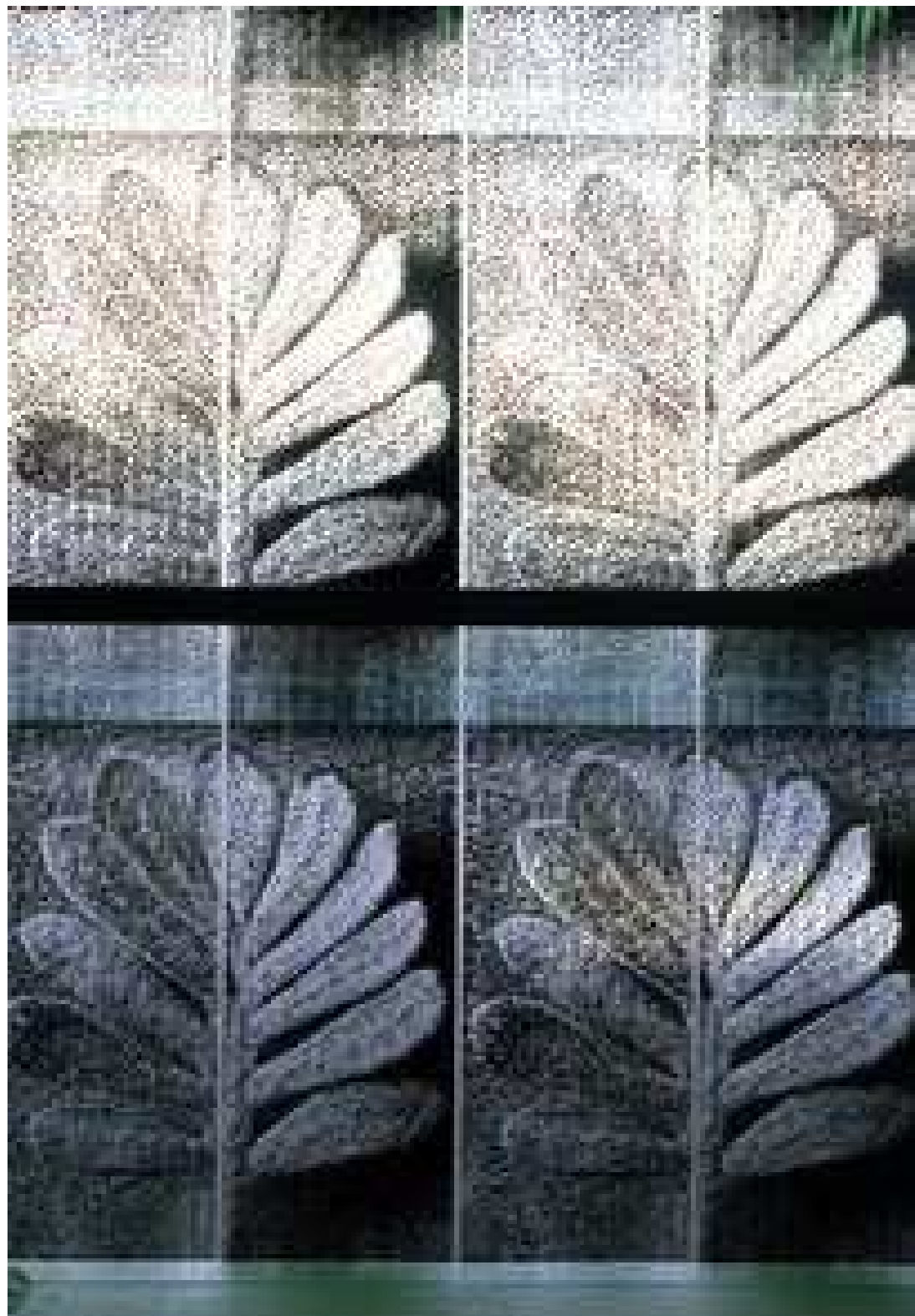
<sup>25</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *“La belleza súbita”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.016. ISBN 978-84-617-6498-3.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *“La vida de las formas”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. *“Tú a Rotterdam, yo a Basilea”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

Almacén Ricola. Foto impresa de Karl Blossfeldt (palmeta de once hojas) que representa la vegetación circundante con el muro de hormigón y el musgo.







Edificio de Almacenamiento y Producción Rícola Europa Mulhouse, 1993



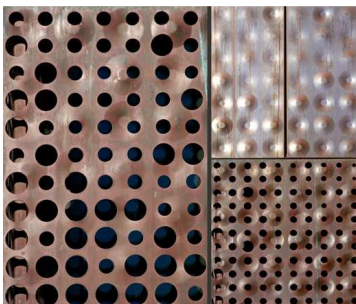
Historia Natural



Prueba de los gaviones para las Bodegas Dominus. Yountville, California. EE.UU. 1995-1998



Interior Bodegas Dominus



Investigación sobre perforaciones, tamaños y pliegues  
Maqueta de trabajo de la Biblioteca

En este Almacén, el espacio, un simple rectángulo es la directa consecuencia de su construcción. Pared y tejado son los elementos primeros y primordiales. La sofisticada pared nace del deseo de resolver todos los problemas a un tiempo. Luz, aislamiento, orden visual, se manifiestan como las cuestiones que estimularon a los arquitectos y que están en el origen del proyecto. En última instancia la forma del proyecto hace pensar en las construcciones primitivas usadas para almacenaje.

Pero el rigor con el que buscan genéricas respuestas desmonta la tentación de pensar que su intención fue establecer una sintaxis. Clavos, listones o paneles pertenecen a la estructura del sistema de proporciones que al fin, genera la forma. Les permite descubrir la eficiencia de los números, de la serie, y los ritmos, en definitiva, la escala. Resulta atractiva la inmediatez del gesto, que no es fortuito y se convierte en una muestra, símbolo de toda una manera de proceder. *“Su interés por lo originario da lugar a que aparezca lo singular, a poder considerar su arquitectura como objetos aislados que no pueden ser considerados como precursores de nuevos tipos.”*<sup>28</sup>

El edificio de oficinas de Ricola, rico en variaciones compositivas, propone el tránsito de lo íntimo a lo público y de ahí de nuevo al territorio de lo doméstico. El proceso proyectual de Herzog& de Meuron, muestra la tenacidad de las formas ante la heterogeneidad de los usos, pero también las variaciones formales inesperadas que precipitan los cambios estilísticos.

El proyecto para el final de la Diagonal de Barcelona sugiere casi una placa tectónica y geológica perforada por orificios y erosiones para la luz y la circulación. Podríamos decir que en las obras iniciales había un “orden oculto de la naturaleza”, pero en las más recientes las analogías y las referencias resultan más patentes.

La Torre Central de Señalización Ferroviaria, de 1.989-1.994, en Basilea (Suiza) es un buen ejemplo, el único propósito de esta intervención era levantar algo utilitario y conferirle el rango de hito urbano. Supuestamente, las bandas de cobre funcionan como una caja de Faraday, que protege el equipo electrónico interior de las interferencias eléctricas de los trenes; pero también evocan recuerdos subliminales de velos, celosías, vendas, e incluso de bobinas eléctricas de cobre. Su forma de cuña activa el campo circundante y responde a múltiples direcciones, al igual que reacciona a las diferentes escalas del entorno. Un número determinado de gestos formales y expresivos se usan para crear un efecto sensual, misterioso y el Centro de Señalización se encuentra en el filo que separa las identidades utilitaria y artística, la eterna dualidad función y forma.

Encintada, vendada con cintas de cobre que la hacen un objeto precioso y hermético, ajeno a toda escala sin la referencia de los huecos, que remitirían a las dimensiones del cuerpo humano, y perdido entre las vías del tren como un cofre de otro mundo, abstracto y exquisito, y en ese tejido metálico que se alabea para simular las ranuras de una máscara, se intuye una energía contenida bajo la sensualidad de la superficie. La cabina resulta un sólido enigmático y delicado, que hace referencia a su función de control eléctrico a través de del material conductor, y al propio tiempo la oculta detrás del vendaje metálico; es un objeto inquietante y ambiguo, tan seductor en la realidad como en la maqueta, también de cobre, que el museo neoyorquino ha adquirido para su colección permanente.

La Galería Goetz en Munich (1.989-1.992) es una caja de madera apoyada en una caja de hormigón semienterrada, en la que la retícula exacta de la estructura se forra con paneles de abedul y con bandas de acristalamiento doble y traslúcido que dan al interior una luminosidad difusa. La consideración exclusivamente plástica de estas cajas escuetas de piel minuciosa, evidencia así mismo sus límites: por una parte, reduce el campo de la arquitectura al marco estrecho de la percepción visual y la manipulación de la superficies, eludiendo cuestiones funcionales o formales que no se someten a una interpretación óptica; por otra, al elegir un lenguaje abstracto y repetitivo, dificultan el entendimiento.<sup>29</sup>

Como en las culturas islámicas, se procura que la superficie altere el volumen y, a la inversa, que el volumen afecte a la superficie. En la Biblioteca Universitaria de Eberswalde, de 1.994-1.999, el cuerpo rectangular del edificio está completamente cubierto, casi disuelto. Por otro lado, la forma estricta y rigurosa destruye lo individual, es decir, la imagen ya no se percibe como imagen singular sino que se convierte definitivamente en una serie, en un ornamento, por lo que es efectiva en distintas direcciones. Esta indeterminación, este movimiento hacia delante y hacia atrás, entre el volumen, la superficie y el espacio, rompe las categorías tradicionales, y es probablemente hacia donde nos dirigimos inconscientemente, hacia la desintegración de las categorías tradicionales, porque ya no son importantes.

---

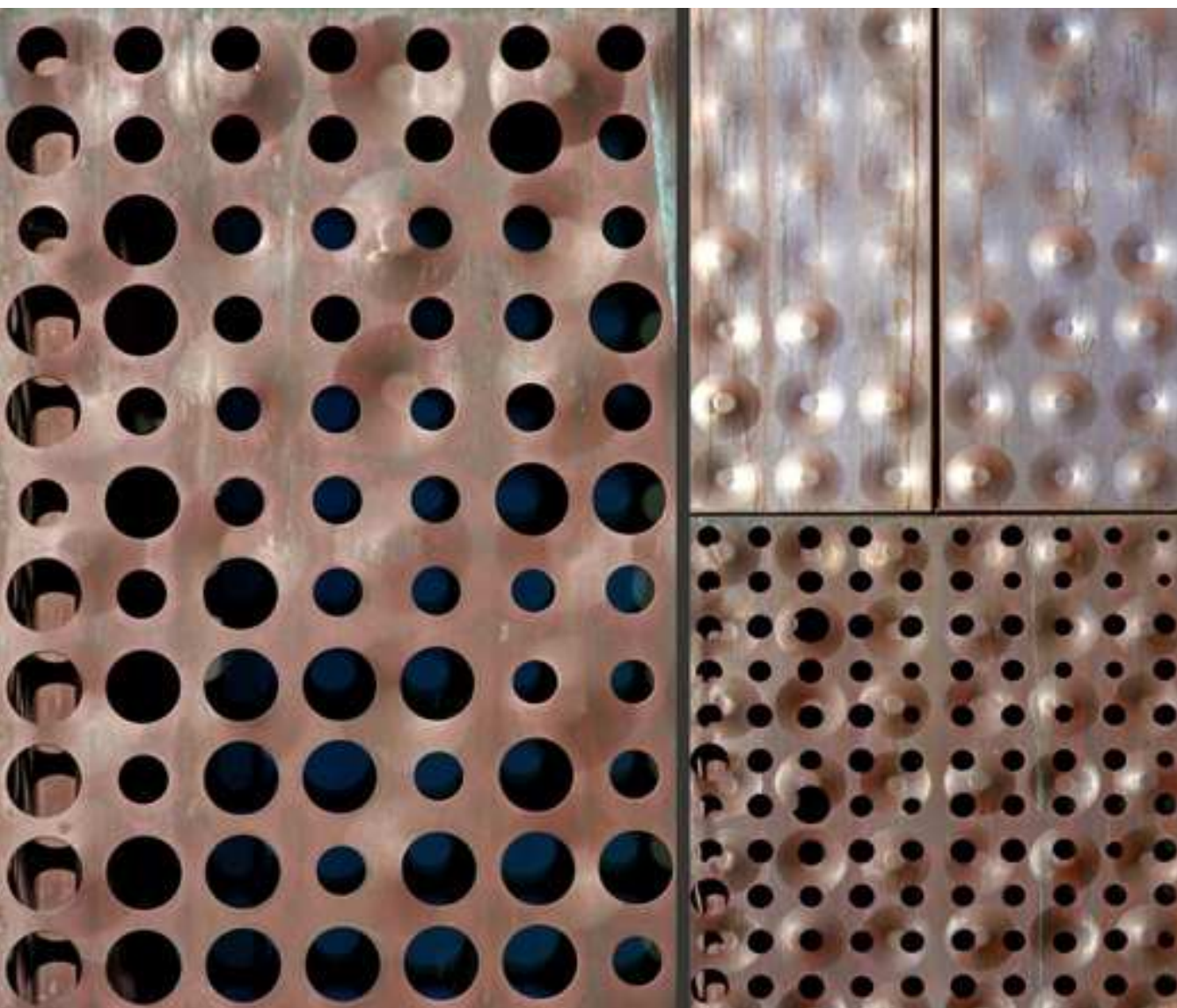
<sup>28</sup> MONEO, RAFAEL: *“Celebración de la materia”*. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 1978-2007. Pág.24 .Editor Luis Fernández- Galiano. Madrid 2007. ISBN 978-84-611-6391-5

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. *“Vendimia de piedra”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017.Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3









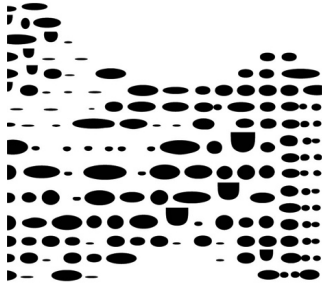
Prueba de los gaviones para las Bodegas Dominus. Yountville, California. EE.UU. 1995-1998











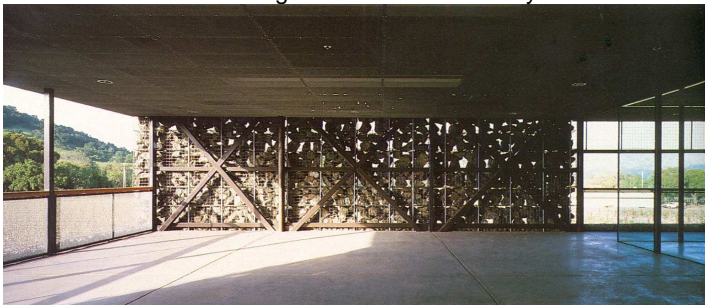
Virtual House



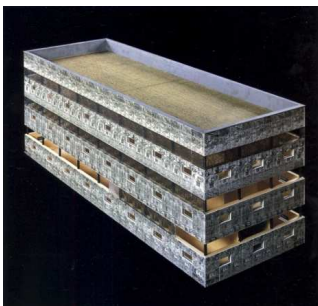
Caja de Señales. Basilea. Suiza.



Almacén de Arte Schaulager. Basilea. Suiza. Proyecto 1.998 Realización 2.000- 2.003.



Presentación de materiales. Bodegas Dominus en Napa Valley. California. EE.UU. 1995-1998



Estudio Fotográfico Frei, en Weil am Rhein, Alemania. 1.981



Sólo se puede trabajar con cosas que resulten familiares porque el mundo está ahí. Es algo relacionado con el aspecto fenomenológico, la comprensión se deriva de la observación, mirando se descubren cosas nuevas. Todo es complejo y la curiosidad resulta decisiva y es mucho más importante que repetir, basándose en aspectos descubiertos. El artista está menos involucrado en la transmisión, en este sentido, la obra de un artista es más íntima y da menos importancia a la investigación, y sin embargo, el aspecto más importante del arte actual es la investigación independiente. También es importante para los arquitectos, pero siempre conectado con aspectos comunicativos. Estas transformaciones son algo propio de la práctica arquitectónica

La Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Eberswalde es producto de la colaboración de los arquitectos con Thomas Ruff que utilizó su archivo de fotografías y recortes de prensa para confeccionar el programa iconográfico de la insólita fachada de vidrio y hormigón, donde las referencias a la historia alemana se entretienen estéticamente con representaciones de temas culturales o científicos. Serigrafiando las imágenes sobre las bandas de vidrio y litografiando el hormigón con la ayuda de planchas de encofrado que sustituyen la tinta por retardantes de fraguado, los arquitectos obtienen una fascinante continuidad textil de los materiales que forman el prisma de la biblioteca, cuyo volumen se disuelve en la vibración del tatuaje reiterado de la piel. Con ecos de la ironía seriada de Andy Warhol, es un ejemplo magistral de las nuevas formas de colaboración entre arquitectos y artistas tan practicada por estos suizos que están convencidos de que su obra es tan artística porque es muy arquitectónica y, en definitiva, quizá sea cierto que “este tipo de colaboración no exige tanto aproximarse a lo ajeno como profundizar en lo propio, y que la mejor base para entablar un diálogo es la introspección”.<sup>30</sup>

La casa Rudin, de 1.995-1.997, en Leymen, Francia, evidencia el decidido olvido por todo aquello que sea referencial. Cuando en arquitectura se borra cualquier alusión tipológica, aquí la iconografía parece prevalecer. La literalidad con que se alude en esta casa a esa iconografía evidencia su negación. La forma de lo doméstico por excelencia, la casa a dos aguas, hace acto de presencia despojándose de todos sus atributos: no hay tejado, no hay muros, los huecos se disponen con la ambigüedad, el plano horizontal del suelo se convierte en agresiva losa, olvidando cualquier posible relación con el terreno.

*“En las obras de Herzog y de Meuron, “la piedra es más piedra que antes”, recordando a Nietzsche, y no por su mutismo sino por la naturalidad esencial con la que se presenta. Pero con estos arquitectos, también el hierro es más hierro, el hormigón más que hormigón y el cobre es más cobre que antes, en una arquitectura que amplía su paleta de materiales con la yedra, el musgo o las algas, una naturaleza cambiante, cuyas mutaciones orgánicas hablan a la vez de la caducidad de los objetos y la permanencia de la vida, y bajo cuya imperturbabilidad mineral y vegetal fluye una corriente incandescente, plomo y asfalto derretidos que transmiten a los sentidos su radiación, de modo que tras la serenidad de los revestimientos se adivina el fuego de su primera obra con el conceptual Beuys”*.<sup>31</sup>

Ya se trate de hormigones manchados por líquenes y óxidos, piezas de caliza o rocas de basalto, estas configuraciones pétreas aparecen como milenarias, son versiones de un revestimiento cuya condición lo sitúa fuera del tiempo. Los arquitectos han tratado de superar lo doméstico al reducir su presencia a una forma sin sentido. Lo originario ahora parece ser forzosa e inevitablemente una reflexión sobre la historia presente en las tipologías, que lleva a los arquitectos a esta transformación de la memoria que se puede calificar de esquizofrénica, la ironía imposible que con tanto ahínco persiguió Venturi.

Las Bodegas Dominus en Napa Valley, cerca de San Francisco (1.995-1.998) son el ensayo más sofisticado de Herzog& de Meuron en su exploración sobre los límites, las fronteras entre lo natural y lo artificial. El edificio reúne las trazas existentes en el lugar: vides, cepas, surcos, estacas, en una manifestación formal de fuerza y ambigüedad considerables. Desde lejos, el edificio evoca un alargado granero horizontal, hasta que se advierte de que está hecho con piedras contenidas en un aparejo de jaulas de acero, inspiradas en los gaviones que se emplean para contener los taludes de las carreteras.

El prisma de la bodega extiende su longitud paralelamente a las hileras de las cepas, como si de una pieza de *Land Art* se tratase. Situado en el centro de las vides y perforado por dos grandes zaguanes, el volumen se divide en tres cuerpos que alojan el programa habitual de cualquier explotación vitivinícola: las cubas metálicas de fermentación, las barricas de roble y el almacén. Pero la disposición funcional y previsible se reviste con una piel insólita: grandes jaulas metálicas llenas de piedra basáltica de color verde oscuro. Los gaviones geométricos actúan como celosías brutales y delicadas, filtrando la luz y moderando la temperatura en el interior de la sala durante el día y resplandeciendo levemente durante la noche como linternas geológicas y mágicas.

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. Textos tejidos. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2017. ISBN 978-84-617-6498-3.

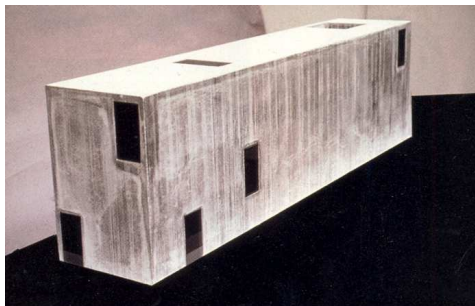
<sup>31</sup> FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS: “*Dionisio en Basilea*”. Monografías. Arquitectura Viva Herzog& de Meuron. 1978- 2007. Editor Luis Fernández Galiano. Madrid 2007. ISBN 978-84-611-6391-5



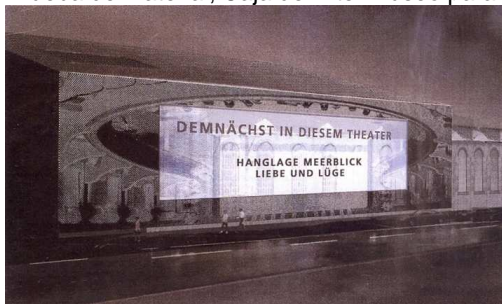
Biblioteca ETS Eberswalde. Alemania. 1.994-1.999



Almacén para Ricola I en Laufen. Suiza. 1.987



Prueba de material, Caja de Arte. Museo para la Colección Grothe. Bonn. Alemania. 1.996-1.99



Centro Cultural Schauspielhaus. Teatro, talleres y Museo. Zürich. Suiza. Concurso. 1996

La propia abstracción del gesto trae a la mente el *Land Art*, mientras que el muro estratificado y con textura alude a esa convención clásica de emplear el “almohadillado” para usos rurales. Además de esta adecuación, el muro del edificio es una frontera territorial, una verdadera marca en el paisaje, que también actúa como puerta de entrada a los viñedos. Al mismo tiempo, este reinventado muro de mampostería posee unas cualidades ambientales apropiadas para la regulación natural de la temperatura: protege de las oscilaciones bruscas, permite el paso del aire fresco y filtra la luz natural donde las oficinas superiores lo requieren. En la parte inferior, las piedras más pequeñas están muy compactas para asegurar la oscuridad de las bodegas<sup>32</sup>.

Las Bodegas bastarían para justificar la afirmación de los arquitectos de que el vehículo de expresión de la arquitectura son los materiales, lo mismo que defendían los artistas povera. El sólido elemental, distante y silencioso a que nos tienen acostumbrados se transforma desde el material y con él. Esta obra de arquitectura es la exaltación de la materia, una materia que no necesita de la forma, lo que equivale a decir que puede permanecer ausente, ajena al devenir de la historia. Sólo la materia permanece, sólo ella tiene derecho a la expresión. Así ocurre en este proyecto, en el que lo que podemos calificar como su invención del material, es su rasgo más característico. En esta ocasión se trata de un material más complejo, lleno de resonancias, de alusiones.

Los canastos de piedra, dejan de constituir un material opaco y al utilizar gaviones traslúcidos para construir un muro, quieren recordarnos el valor que la materia mineral tiene para que la vida crezca. Pretenden mostrarnos que el edificio respira, y que esas piedras enjauladas garantizan una protección climática que mantiene la necesaria presencia del aire. Es una arquitectura que pretende ignorar toda articulación que no esté implícita en la construcción, una construcción que parece interesarse tan solo por la presencia y apariencia del muro; no se interesan por ningún otro elemento arquitectónico, poco importa de aquí la cubierta o los huecos, tan sólo cuenta el muro y el aflorar de la materia con la que se construye. Reconocer la importancia que el material tienen este proyecto no implica ignorar el valor del diálogo que se establece con el paisaje que no es otro que la geometría de los viñedos en las laderas del valle. El campo cultivado es el contrapunto de esta arquitectura, a la que no cabe calificar de contextual pero que dota de nuevo sentido a lo plantado.

Como se ha escrito, Jacques Hergoz y Pierre de Meuron fueron alumnos de Aldo Rossi y conocieron de jóvenes a Joseph Beuys. Esta doble influencia impregna su obra con una radicalidad conceptual y un laconismo que funde sin esfuerzo tradición y modernidad en una mezcla dotada de sensualidad y rigor. *“De su arquitectura se ha dicho en ocasiones que es minimalista y ornamentada, pero en las Bodegas Dominus, el minimalismo se hace tectónico y la ornamentación emplea como instrumento la expresión povera de los mallazos metálicos y las piedras basálticas. En ellas cristaliza de forma deslumbrante una obsesión con la materia, la geometría y la naturaleza que está presente ya en algunas de las obras primeras, muy singularmente en la casa de piedra en Tavole, proyectada en 1982, casi veinte años antes”*.<sup>33</sup>

La fachada ordenada y áspera regula su permeabilidad usando piedras de diferentes tamaños, y el conjunto se inserta en el paisaje con aplomo. Ligerero en el espacio de las cestas de alambre y grávido en la presencia táctil de las rocas de basalto, el edificio es a la vez contemporáneo y arcaico. Por un lado, es inevitable buscar su raíz artística en los cajones de Donald Judd, en las naturalezas de Robert Smithson o en las esculturas Richardpero por otro, su forma rotunda y su envoltura elegante remiten también a una construcción intemporal: el aparejo de las naves y almacenes rurales o las celosías discretas de la arquitectura meridional.<sup>34</sup> El monolito perforado de Nueva York para Ian Schrager, tiene un aspecto terroso, se ha producido casi digitalmente, de modo que tiene dos caras y es interesante que contenga un universo computarizado, que emplee nuevos materiales, al mismo tiempo muestre una *firmitas* extrema y es el resultado de una forma de construir muy simple.

---

<sup>32</sup> HERZOG & DE MEURON. Discurso Premio Pritzker de Arquitectura 2001. El Croquis nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002. Pág. 8-15.

<sup>33</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *“Padres fundadores”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *“La vida de las formas”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3



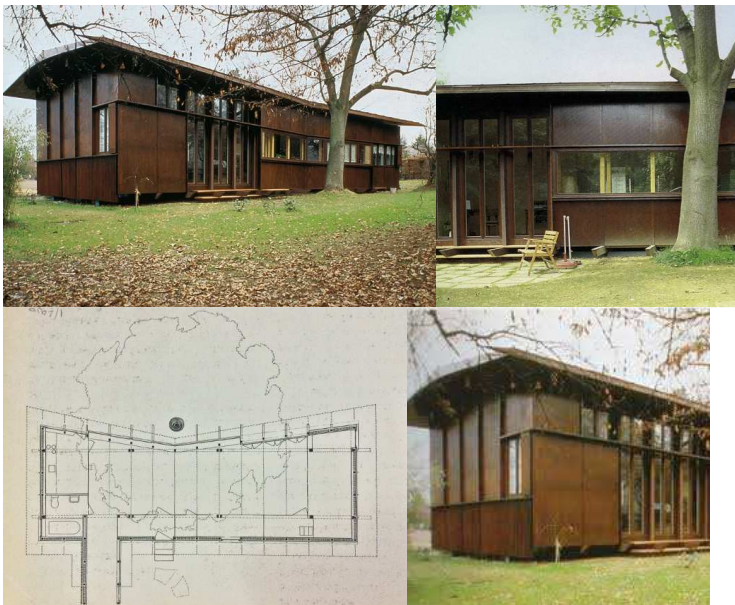
Caja de Señales en Basilea. Prueba de las bandas de cobre.



Casa de Piedra. Tavole. Italia. 1982-1988



Casa de piedra. Tavole. Italia. 1982-1988



Casa de Contrachapado de madera. Bottmingen. Suiza. 1984

El Almacén de Arte Schaulager, en Basilea, fechado entre 1.998-2.003, tiene que ver con almacenar, superponer, excavar, reutilizar materiales porque están ahí y resultan convenientes, como los muros de tierra. En definitiva, se demuestra que es posible conseguir la simplicidad de una forma muy directa, pero como consecuencia de un complejo proceso de reflexión, por lo que no cabe calificar de minimalista.

*“En Madrid, lo mejor del Edificio Caixa fórum, 2.003-2.007, Madrid, España, es que nuestra intervención, levantando el edificio del suelo, crea un espacio urbano que no existía, y la gente podrá hacer uso de él de formas inesperadas. Ahora, como siempre estoy interesado en el aspecto material de la arquitectura, pero también en la simulación, que no es lo mismo que la mimesis del mundo figurativo. Se trata de usar la figuración como herramienta. Hemos intentado reproducir el ornamento en la arquitectura, estigmatizado por Adolf Loos de una forma racista. El ornamento es algo más que pura decoración; es parte del lenguaje del proyecto y de la genealogía de las formas. La simulación es diferente. El posmodernismo proclamó que todo es simulacro, pero eso no excluye la realidad del mundo. No emplearía la simulación en el sentido de algunas fantasías, que no hacen sino enmascarar la realidad de las cosas, sino como instrumento para transformar esa realidad o para crear una nueva. ( ...)Aprecio mucho esas arquitecturas en las que se puede reconocer cada cosa: un ladrillo, un sillar o una escuadría de madera, pero hay otras arquitecturas, como la del Almacén de Arte Schaulager, donde todo se ha transformado tanto que uno se tiene que acercar mucho para comprender qué es. Se puede ir más allá de la realidad entenderla y aprehenderla. Con las fantasías, se reconoce la forma pero en cuanto te aproximas, la realidad se desvanece. Es el final del sueño, una desilusión total, una falsificación completa”.*<sup>35</sup>

Junto al Museo CaixaForum el jardín vertical fue su primera colaboración con Blanc, y es un mérito compartido, porque proponerlo podría entenderse como un gesto verde y populista más que como una referencia erudita al histórico Jardín Botánico enfrente, y sin embargo funciona de las dos formas, como icono urbano, cuya presencia anuncia en el Paseo del Prado, convirtiéndose en un hito memorable en el tejido de la ciudad. El delicado trabajo de encaje del pesado hierro colado, reconoce las celosías con las que el estudio de arquitectura ha trabajado durante los últimos años, pero aquí extienden el color y la textura áspera del ladrillo para conformar un volumen compacto y escultórico que se funde con el paisaje

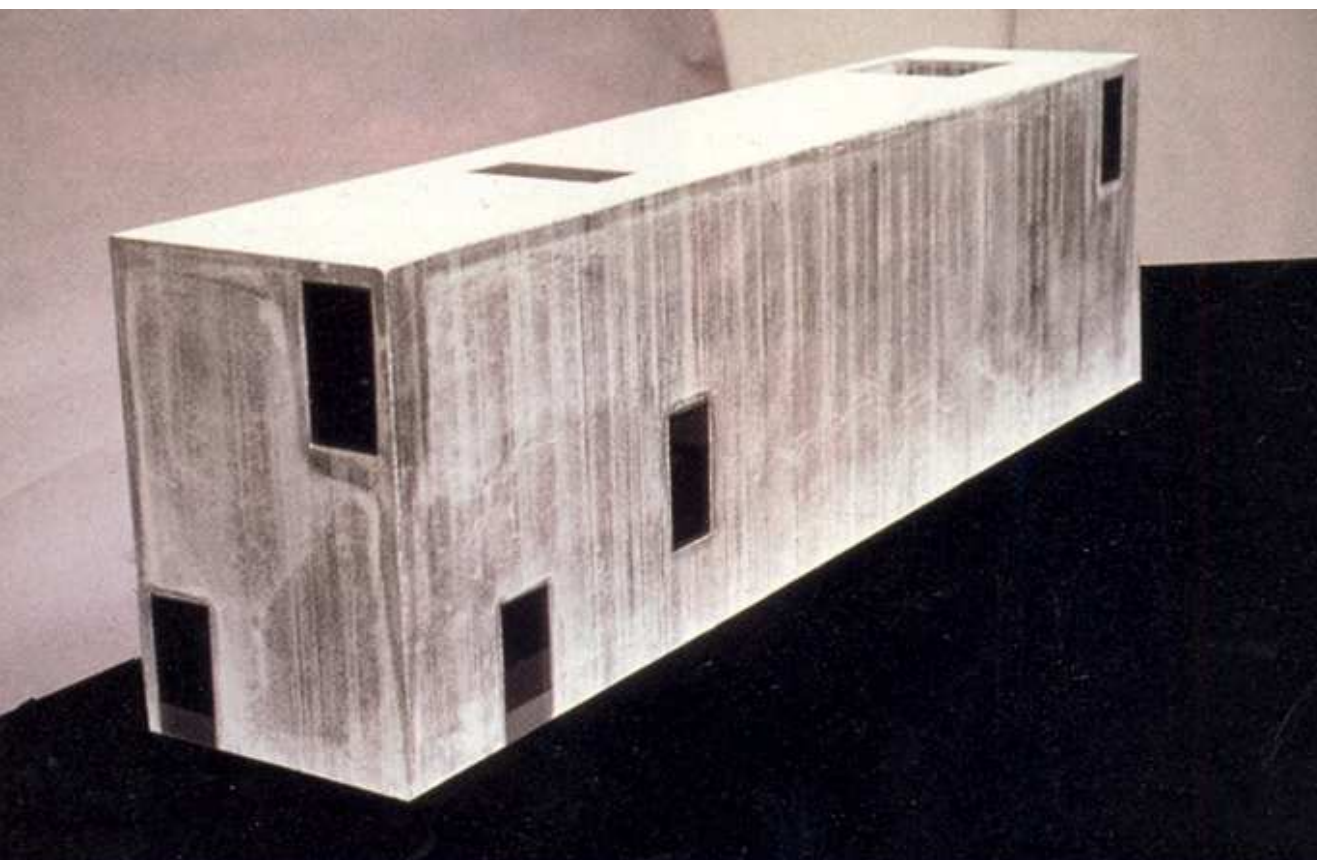
La propuesta de los años 2004-2007, para la Ciudad del Flamenco de Jerez de la Frontera (España) reúne el lenguaje contemporáneo y la vida cotidiana en las tapias del jardín de estancias y naranjos, tejiendo una trama de hormigón y aire sobre la ciudad histórica. En el corazón de la medina, un muro esgrafiado con patrones, que de vez en cuando se transforman en celosías, suministra una decoración cuya geometría reconcilia la imaginería árabe-andaluza con el graffiti urbano, y esa piel de cemento sensualmente escarificada une la aspereza rítmica del flamenco con la violencia táctil del tatuaje. Tapia y tapiz, la pared luminosa del recinto jerezano es pétrea y textil, fuerte y delicada, intemporal y fresca, sólidamente arraigada en el lugar físico y simbólico de su emplazamiento y no menos fuertemente entrelazada con las líneas de innovación material y formal de sus autores. Localizado en el centro de gravedad del recinto delimitado por la antigua muralla almohade, entre dos barrios intramuros, los arquitectos se enfrentaban a una doble dificultad: la de insertar un significativo volumen de construcción en un tejido urbano de edificación modesta entre calles estrechas y la de interpretar con un lenguaje actual un programa que, por su ubicación y naturaleza, parecía conducir inevitablemente hacia el pintoresquismo folclórico. Abordaron ambas cuestiones con una propuesta que, sin renunciar a lo contemporáneo se integra bien en el tejido de la ciudad y en la memoria visual de sus habitantes.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. *“Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta”*. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007. Editor Luis Fernández Galiano.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *“Tapia y tapiz”*. Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2.013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.016. ISBN 978- 84-617-6498-3



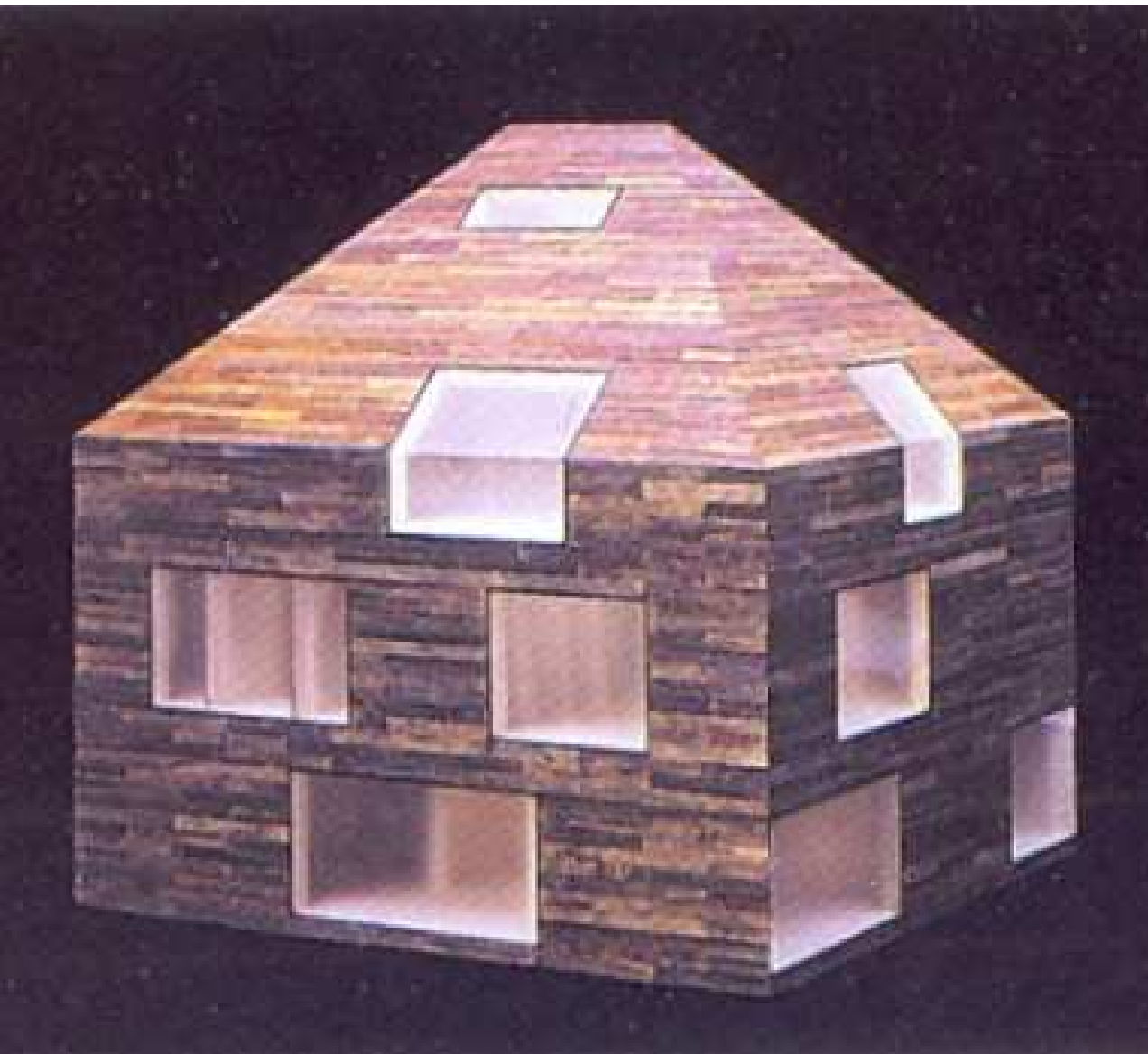
Prueba de material, Caja de Arte. Museo para la Colección Grothe. Bonn. Alemania. 1.996-1.999



Almacén de Arte Schaulager. Basilea. Suiza. Proyecto 1.998 Realización 2.000- 2.003.



Maqueta Proyecto Casa de Madera Fröhlich. Stuttgart. Alemania.1995

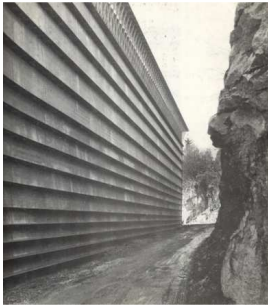


Caja de Señales en Basilea. Prueba de las bandas de cobre.





House in Leymen, Haut-Rhin, Francia. 1996-1997



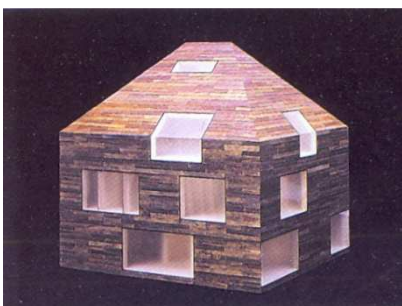
Almacenes Ricola. Baselstasse, Laufen. Suiza. 1986-1987



Maqueta trabajo de la Caja de Señales de Basilea



Detalle de la esquina de los Almacenes Ricola. Laufen. Suiza. 1986-1987



Maqueta Proyecto Casa de Madera Fröhlich. Stuttgart. Alemania. 1995



La Tate Gallery de Arte Moderno, en Londres, transformada entre 1995-1999, y que se propone igualitaria con el MoMA, fue el principal motor de cambio urbano en el distrito y recupera zonas degradadas del Támesis, forjando el carácter de una zona que estaba en declive. Se trata de una colosal estructura metálica forrada de ladrillo que combina varios estilos para componer una fachada de un arcaísmo extravagante. Los arquitectos suizos se enfrentaron a este dinosaurio arquitectónico con inteligencia estratégica, valorando lo mejor del edificio, la impresionante dimensión y la aspereza industrial de sus interiores, mientras transformaron la imagen con la superposición de un cuerpo horizontal de vidrio que brilla en la noche, reflejándose en el Támesis como un espectro geométrico. La gigantesca Sala de Turbinas de la Central se convirtió en una calle cubierta iluminada naturalmente por lucernarios y artificialmente por dos barras de vidrio traslúcido que flotan entre pesados soportes y la grúa puente. Esta calle pública desciende en rampa desde una de las fachadas laterales. El conjunto adquiere un aire de brutalidad refinada que conmueve por su primitivismo esencial. Aquí nada parece elaborado o superfluo. La transformación ha dado vida a un coloso efímero que estuvo en servicio menos de dos décadas, y que hoy vuelve a vibrar bajo el sople luminoso del arte. La fórmula empleada por los arquitectos ha sido la naturalidad con su belleza fuerte y suave.

La ampliación de la primera fase de la Tate Modern, Londres(2004-2016) que se realizó en el año 2000, es conocido como Switch House, y es el museo de arte moderno y contemporáneo más visitado del mundo. Además de duplicar el espacio de galerías, el proyecto aporta una serie de espacios públicos para la creación, el descanso, el aprendizaje en grupo y el estudio. Los elementos viejos y nuevos de la Tate Modern se expresan como un conjunto, una característica que también se potencia mediante el uso de una gama de ladrillos y fábricas similares. Dispuestos de una manera innovadora, los ladrillos crean una pantalla perforada que filtra la luz del día y que brilla por la noche. La fábrica se adapta a la inclinación de las fachadas perdiendo su masividad y convirtiéndose en un ligero velo que se rompe en algunos tramos horizontales para introducir luz y ventilación. Edificio RicolaKräuterzentrum, Lafen, Suiza, 2.010-2.014

El edificio RicolaKräuterzentrum, Lafen, Suiza, 2.010-2.014, situado en medio del campo, su geometría alargada entona con la linealidad de los senderos y las plantaciones de la zona. La longitud del edificio refleja las diferentes fases del proceso industrial. Se trata de una elección del material y una propuesta con raíces inspiradas en el concepto que tenían los artistas *povera*, en sus instalaciones: se construye a partir de tierra extraída del lugar, es casi un fragmento geométrico del paisaje cuyo impacto y gran tamaño se acentúan por la radicalidad de la elección material. La envolvente está formada por elementos prefabricados de tierra que elaborados a partir de la materia prima procedente de canteras locales y se colocan a pie de obra como si fueran inmensos sillares. La arcilla, la marga y la tierra se mezclan y compactan en un encofrado hasta formar los bloques de grandes dimensiones con los que se construirá el cerramiento, y la plasticidad del barro permite que las juntas puedan rellenarse para dar una apariencia homogénea al conjunto.

La fachada, que presenta un aspecto monolítico, es autoportante y se conecta con la estructura de hormigón interior que soportan los forjados y la cubierta. La uniformidad de la envolvente de tierra se ve interrumpida por dos grandes ventanas circulares que iluminan las salas y aportan un carácter distintivo al edificio.

La energía y la sostenibilidad no se tratan como temas técnicos auxiliares sino que se integran en la arquitectura y forman parte de los rasgos esenciales del proyecto como un todo. La masa térmica y la porosidad del material contribuye a la mejorar el comportamiento energético del edificio, el muro evita los saltos bruscos de temperatura en el Interior y regula la humedad ambiente.

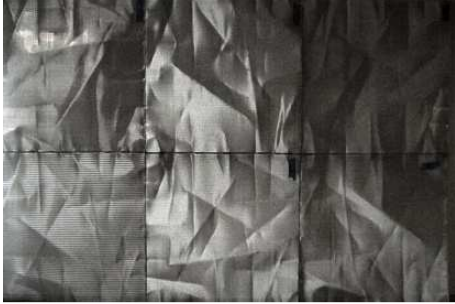
Este estudio de arquitectos ha crecido, siempre sin perder la voluntad experimental y el empeño en la innovación permanente, eludiendo la rutina de procesos y lenguajes tan frecuentes en grandes estudios. Nítidamente conscientes del valor de su legado arquitectónico, avanzan en su madurez creativa manteniendo intactas la llama inquisitiva y la mirada crítica de su primera etapa, con el espíritu *povera* que impregna toda su obra, añadiendo la solera intelectual a su penetrante interpretación de la modernidad.<sup>37</sup>

*“Su falta de “ansiedad” artística ofrece la reconfortante visión de unos arquitectos que no solo gozan de sus conocimientos específicos, sino también del entendimiento de cómo puede relacionarse la arquitectura, en sus propios términos, con una concepción cultural más amplia”<sup>38</sup>. El conjunto de su obra muestra una gran claridad de ideas y seguridad de los arquitectos en sí mismos, un completo conocimiento de la disciplina y del oficio de construir, un constante interés por innovar e*

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. “Cuarto movimiento”. Monografías Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 2013-2017. Editor: Arquitectura Viva, Madrid. 2.017. ISBN 978-84-617-6498-3

<sup>38</sup> RILEY, TERENCE: “*Gravitas and the Media*”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 1978-2007. Editor Luis Fernández Galiano. Madrid, 2007 ISBN. 978-84-611-6391-5

investigar con materiales y efectos y una profunda valoración del arte –que necesita tener unas raíces- como fuente de creación para su arquitectura, en especial -a nuestro entender- las profundas concepciones de Joseph Beuys y del Arte Povera.



Pruebas de textura y pliegues con aluminio.



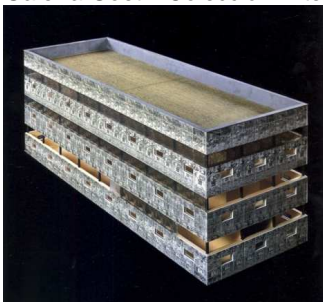
Caja Central de Señalización Ferroviaria. Basilea. Suiza. Concurso 1.994- 1.999



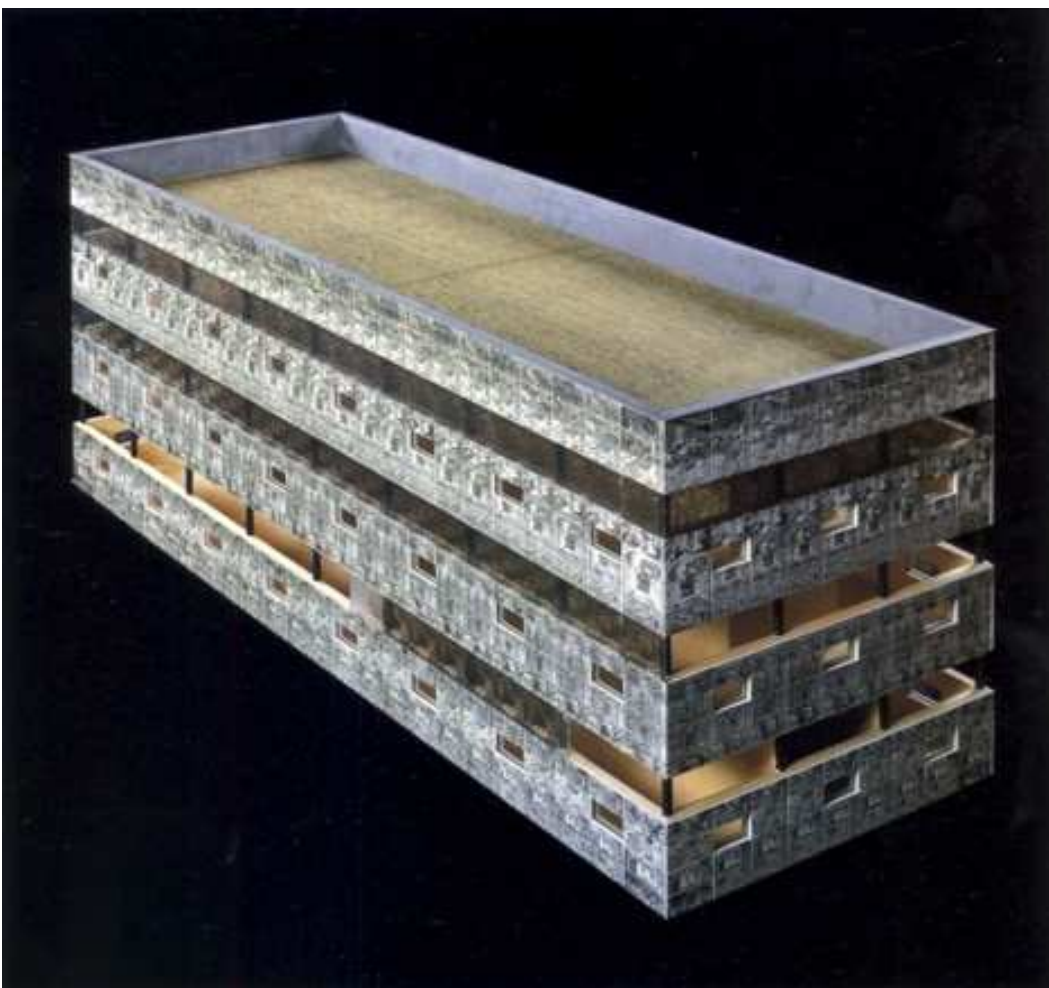
Torre Central de Señalización Ferroviaria. Basilea. 1989-1994



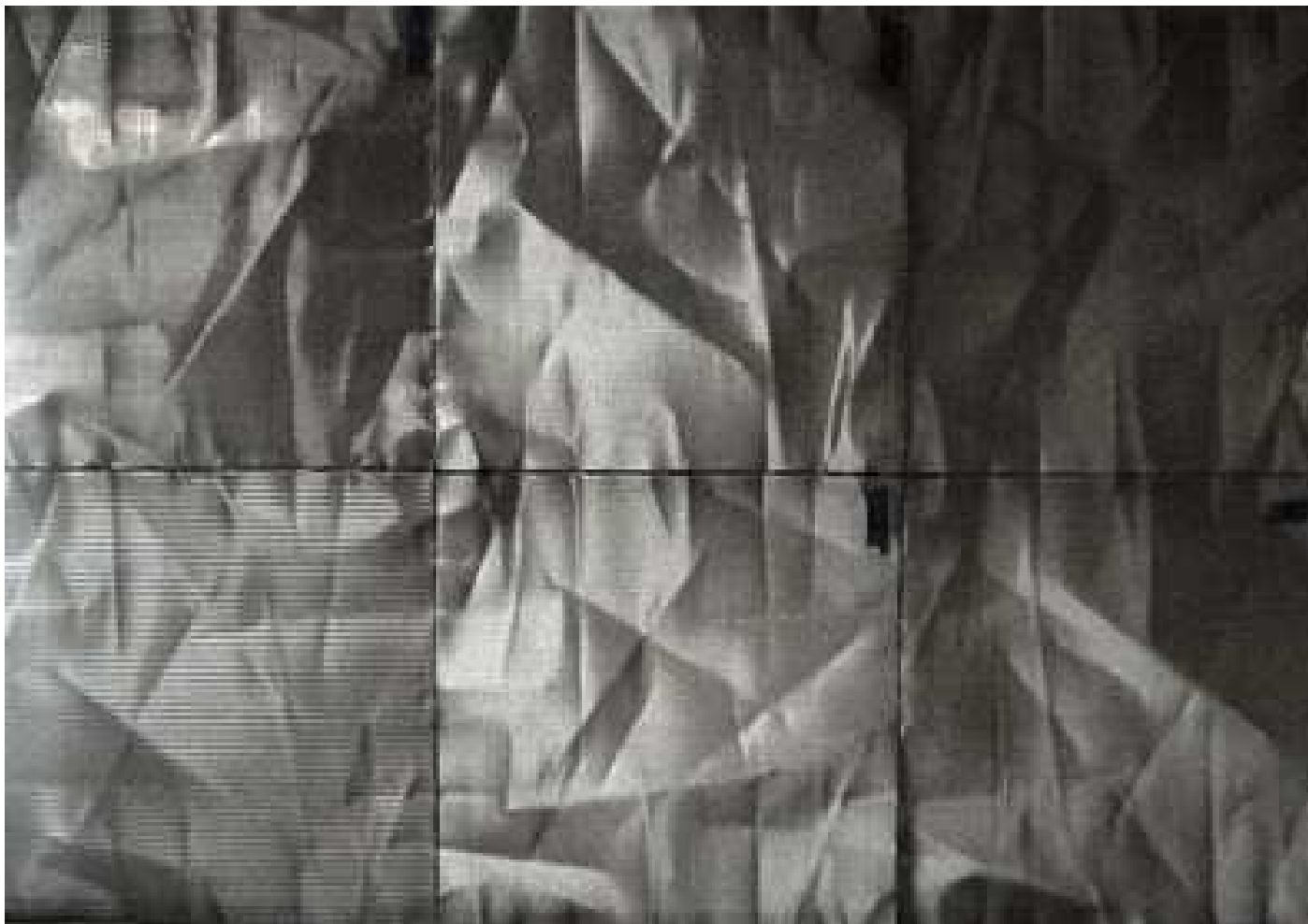
Galería Goetz. Colección Arte Contemporáneo. Munich. Alemania. Proyecto 1989. Realización 1991-1999



Biblioteca Universitaria ETS Eberswalde. Alemania. 1.994-1.999



Pruebas de textura y pliegues con aluminio.







Prueba de materiales



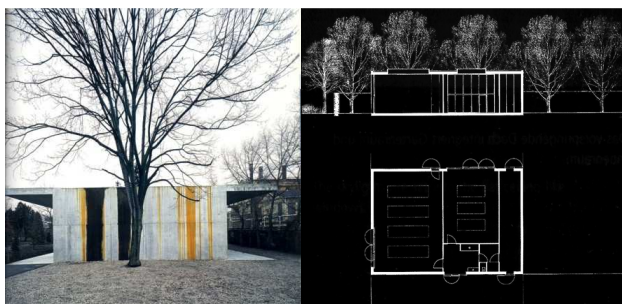
Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Eberswalde



La casa Rudin, de 1995-1997, en Leymen, Francia



La casa Rudin, de 1995-1997, en Leymen, Francia



EstudioRémyZaugg. Mulhouse-Pfastatt. Francia 1995-1996



Estudio Rémy Zaugg. Mulhouse-Pfastatt. Francia 1995-1996



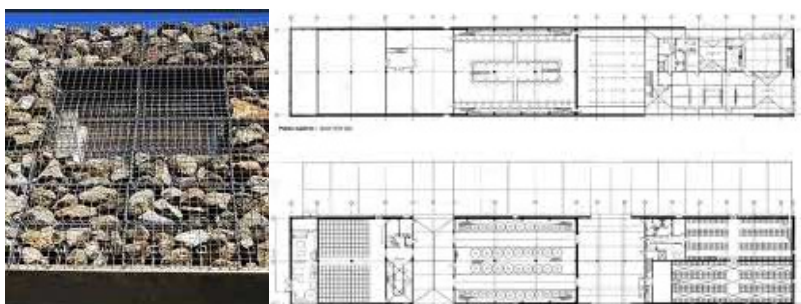
Bodegas Dominus en Napa Valley. California. EE.UU. 1995-1998



Bodegas Dominus en Napa Valley. California. EE.UU. 1995-1998



Bodegas Dominus en Napa Valley. California. EE.UU. 1995-199

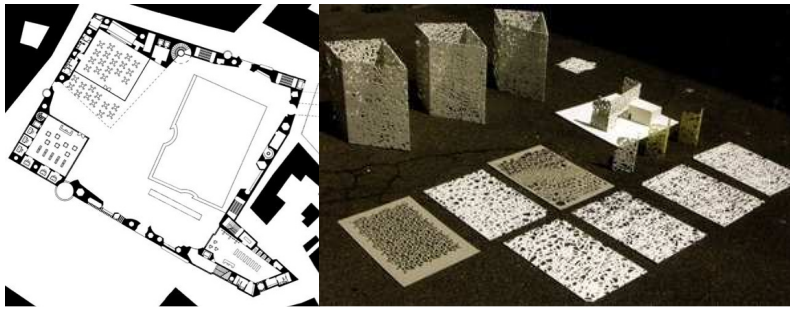


Bodegas Dominus. California. USA. Detalle gaviones y plantas generales









Ciudad del Flamenco. Jerez. España



Proyecto Tate Modern, Londres. Inglaterra.2.004-2.016.



Edificio RicolaKräuterzentrum, Lafen, Suiza, 2.010-2.014



RicolaKräuterzentrum, Lafen.Suiza.2010. Preparación piezas del cerramiento y montaje  
Instalación. Exposición Arte Povera en el MUAC



Edificio RicolaKräuterzentrum, Lafen.Suiza.2010-14.Proceso de montaje del cerramiento.



Bodegas Dominus. California. USA. Detalle gaviones y plantas generales





Bodega Dominus



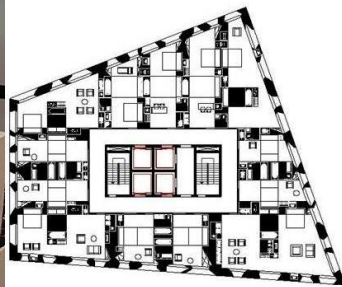
JANNIS KOUNELLIS: "*Sin título*"



LUCIANO FABRO. "*La doppia faccia del cielo*" 1986



Gaviones metálicos con basaltos de distintos tamaños de las Bodegas Dominus



Hotel Astor Place para Ian Schrager. Rem Koolhaas. Nueva York. 1.999



Almacén de Arte Schaulager, en Basilea. 1.998-2.003



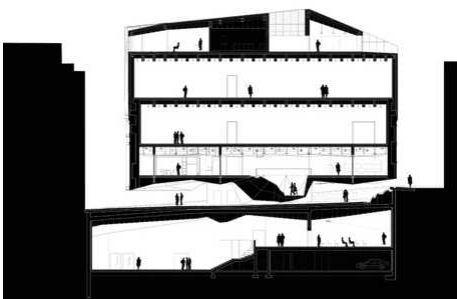
Edificio Caixa fórum, 2.003-2.007, Madrid, España



Caixa Fórum. Madrid. Escalera interior. Alzado latera



Caixa Fórum Madrid, .2.003-2.006



Sección del Caixa fórum de Madrid



Instalación. Exposición Arte Povera en el MUAC







VALERIO OLGATI. 2008. Con la maqueta para el concurso del Auditorio Plantahof.



AUDITORIO PLANTAHOF. Landquart. Suiza. 2008-2010



ESTUDIO DE VALERIO OLGATI. Flims 2003. Interior. Texturas. Materiales.



SALA DE PROYECCIONES. Gornergrat. Zermatt, Suiza 2003. Montaje Concurso. Exterior.



ESCUELA EN PASPELS. Suiza. 1996-1998. Exterior. Naturaleza. La forma fuerte.

Para interpretar de los proyectos de Valerio Olgiati se debe cambiar el sistema convencional de valores. Este requerimiento es necesario para poder desvelar el universo conceptual de Olgiati y que sus proyectos sean comprensibles más allá de la impresión inicial. Esta realidad subjetiva caracteriza la arquitectura de este arquitecto, sus proyectos son composiciones misteriosas basadas en sus propias verdades y libres de alusiones o imágenes conocidas y desde el punto de vista formal, tienen una gran fuerza expresiva y arrebatados pueden parecer místicos, desconcertantes y prácticamente incomprensibles. Su arquitectura difícilmente puede entenderse a través de su forma, puesto que el contenido no es caprichoso ni efectista, sino que debe ser analizado desde un punto de vista más abstracto y profundo.

Antes de continuar analizando su arquitectura y su relación con lo *povera*, conviene reflexionar sobre lo que él llama *"inventario conceptual"*, que Valerio Olgiati elaboró para sí mismo, y que resulta de gran ayuda a comprender el carácter extraño y enigmático de su arquitectura y la distinción que él mismo establece entre *"creaciones producto de un proceso no referencial y la abstracción"*. Partiendo de que siempre se plantea hacer algo radicalmente nuevo, algo que sea inventado, aspira a una arquitectura que no tenga orígenes y que, en consecuencia, no sea referencial. En última instancia su arquitectura es una especie de abstracción, incluso podría afirmarse que son abstracciones no exentas de contradicciones".<sup>1</sup>

Sus propuestas son construcciones intelectuales complejas, que parten de una tabula rasa y que eluden cualquier aspiración dogmática o búsqueda comprensibilidad. Cada uno de sus edificios se manifiesta como un sistema cuyos elementos se relacionan unos con otros en un orden coherente, conformando una unidad. Esta "unificación" de los componentes del proyecto es una de las motivaciones de este arquitecto. Lo sistemático se convierte en un punto clave para determinar el proyecto, porque externamente, el contenido no es reconocible de inmediato y elude cualquier definición exacta.

*"Trabajé en la "autobiografía iconográfica" durante más de dos años. Se convirtió en una especie de proyecto en sí mismo, pero en este caso se trataba de un proyecto que abordaba mi propia tarea como arquitecto. También actúe en sentido inverso: tenía unas cuantas ideas en mente para las que debía encontrar una expresión adecuada. Ambas situaciones me exigían aclarar mis ideas intelectualmente. Ahora considero que la obra es atemporal porque la concentré en tal gran medida que lo coyuntural sólo pudo sobrevivir si contenía alguna idea que tuviese un interés general para mí. Prefiero contemplar estos edificios con una mirada ahistórica, en el sentido de no dejarme llevar por la imposición de ciertos modelos contemporáneos acerca de cómo debemos leer y comprender la arquitectura. Puedo ver esos edificios antiguos como una expresión de la arquitectura porque lo saco del tiempo, de su contexto, de modo que existan solamente como objetos arquitectónicos, se condensa en arquitectura pura".*<sup>2</sup>

Resulta muy ilustrativo este planteamiento conceptual previo, que se desmarca de tendencias y modas y busca un camino nuevo de expresión arquitectónica, de modo que cada uno de sus proyectos, sean grandes propuestas o programas pequeños, contengan elementos novedosos que suponen una continuidad a lo largo de su obra, por encima de las posibles incoherencias que se puedan advertir en su "sistema proyectual".

---

<sup>1</sup> BREITSCHMID, MARKUS: *"El inventario conceptual de Valerio Olgiati"*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.

<sup>2</sup> BREITSCHMID, MARKUS. *"El inventario conceptual de Valerio Olgiati"*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.

SALA DE PROYECCIONES. GORNERGRAT. ZERMATT, SUIZA 2003.  
MONTAJE CONCURSO EXTERIOR

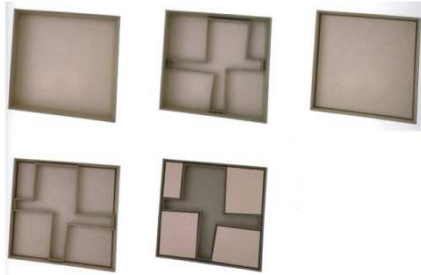


AUDITORIO PLANTAHOF EN LANDQUART: SUIZA. 2008-2010

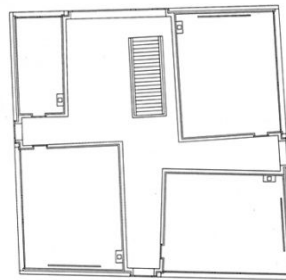




ESCUELA EN PASPELS. Suiza. 1996-1998. Exterior



ESCUELA EN PASPELS. Suiza. 1996-1998. Geometría. Espacialidad texturada. Maquetas. Proceso.



ESCUELA DE PASPELS en el paisaje. Planta de distribución.



ESCUELA EN PASPELS. Suiza. 1996-1998. Exterior. Sistema de Signos



Se trata de un proceso peculiar, que requiere una mirada distanciada porque sería mucho más difícil de llevar a cabo con arquitectura contemporánea, dado que nuestro extenso conocimiento de ella, y los condicionantes en el modo de valorar y ciertos prejuicios inevitables impedirían extraer características puramente arquitectónicas. Su "autobiografía iconográfica" está compuesta por cincuenta y cinco ilustraciones y según el propio arquitecto se encuentran almacenadas en su cabeza y cuando prepara sus proyectos, *"sentado ante una hoja de papel en blanco, estas imágenes siempre me rondan, son la base de mis proyectos"*.<sup>3</sup>

Para hacerlos explicables se requiere un método determinado, porque su sistema arquitectónico no se basa en algo unitario claramente definido, sino que parece moverse entre dos estrategias divergentes, que nunca actúan de un único modo, sino que se determinan decisivamente en cada proyecto. En una de las estrategias, *"el sistema de proyecto parece una cadena causal lineal, su punto de partida arranca de las condiciones pragmáticas concretas y a partir de aquí, el proyecto racional se restringe, de él derivan hipótesis que se organizan jerárquicamente, definiendo así un concepto de proyecto fundamental y utilizando las reglas lógicas que se derivan de él, resuelven el programa en una solución ejemplar"*.<sup>4</sup>

De este modo, cuando el proyecto ha concluido, desarrolla un tipo arquitectónico que representa un esquema plástico. Sin embargo, la sistemática que utiliza Olgiati sólo es consecuente hasta cierto punto, puesto que el proyecto también viene determinado por factores arbitrarios e intuitivos. La acumulación de principios lógicos contiene contradicciones, con la intención de privar al proyecto de cualquier comprensibilidad inmediata. Los elementos racionales del proyecto están al descubierto, como una consecuencia de la elección del sistema, pero se produce una dicotomía entre los planos intelectuales y emocionales que no sólo fortalece la expresión del proyecto y lo transforma poéticamente, sino que también le presta una complejidad imposible de interpretar. El incumplimiento de las normas que él mismo introduce constituye una característica fundamental y no académica en la obra de Olgiati, y sus proyectos, con su compleja autenticidad y liberados de cualquier estereotipo, conducen a un prototipo independiente, que permanece como solución ejemplar de proyecto.

En contraposición a esta estrategia inicial, interviene una segunda que no produce tipos sino más bien piezas únicas de arquitectura. Las circunstancias concretas del encargo siguen estando contrastadas con elementos subjetivos de su sensibilidad personal. De este modo, desde el inicio, el proyecto se desarrolla a partir de la confrontación entre su percepción y la base objetiva. Los temas sensitivos e intelectuales tales como sensibilidad, instinto, intuición, memoria, las imágenes de su referida iconografía personal, ideas, intenciones y pensamientos formales, constituyen los elementos del proyecto, aunque pueden resultar parcialmente contradictorios. Desde el inicio, lo racional, lo poético o lo mítico entran a formar parte del proyecto, y en este intencionado campo fenomenológico de tensión, deliberadamente provocado, el proyecto se presenta como un intento de establecer criterios ciertos que permitan seleccionar, ordenar y disponer estos elementos heterogéneos, y este proceso no es lineal sino ambivalente. Este modo de plantearse su arquitectura tiene una gran coincidencia con el modo de acometer sus obras los artistas *povera*.

La arquitectura que se desarrolla a partir de estos parámetros combina estas contradicciones y su definición se debe a una compleja trama de relaciones, cuyos componentes individuales dependen unos de otros de un modo que no es jerárquico y que funciona como un todo a partir de una lógica interna inherente y específica. Esta complejidad se transfiere a la potente expresión de sus proyectos y les otorga una apariencia única, donde su contenido se revela sólo de un modo hermético, y el proyecto permanece como un enigma fascinante.

El sistema elaborado por Valerio Olgiati tiene como resultado unas arquitecturas liberadas de su contexto inmediato, del lugar, de la historia, del estilo y de las modas. Sus proyectos se encuentran libres de alusiones simbólicas o históricas y se alzan como artefactos en sus entornos. Su materialidad se aplica a elementos arquitectónicos esenciales como el espacio, el material, la textura, la construcción, la geometría y la composición. Esta reducción no se lleva a cabo con ninguna intención estilística o estética, sino que es el resultado del propio proceso; es el mismo planteamiento de los *povera*.

---

<sup>3</sup> BREITSCHMID, MARKUS. *"The significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati"*. 2.011.

<sup>4</sup> FLAMMER, PASCAL Y ZUMSTEIN, DAVID: *"Sistemas ambivalentes: sobre la formación del proyecto de Valerio Olgiati"*. 2 G n. 37. Gustavo Gil

AUDITORIO PLANTAHOF. LANDQUART. SUIZA 2008-2010. DEL ARQUETIPO A LA ABSTRACCIÓN.







La Casa Amarilla, Flims. Suiza 1996-1999. Interior.



ESTUDIO BARDILL. Scharans. Suiza. 2002-2007



LA CASA AMARILLA. Maqueta conceptual.



ESCUELA EN PASPELS. Interior Aulas. Contraste materiales: madera aulas / hormigón espacios comunes.



LA CASA AMARILLA. Flims, Suiza. 1995-1999

Esta coherencia desde el inicio que concentra el edificio en su contenido esencial, y este sistema conceptual que emplea Olgiati es genuinamente *povera*: a través de su complejidad, los proyectos son extremadamente exigentes, hacen pensar y esta dificultad en el acercamiento revela un radicalismo sorprendente en una era donde la generalización de soluciones y métodos constituye un estándar común. En este sentido, la obra de este arquitecto conserva, precisamente en estos tiempos, una fascinante ambivalencia.

El primer proyecto que supuso un reconocimiento general es la Escuela de Paspels, Suiza, realizado entre 1.996 y 1.998. Si lugar a dudas es una “forma fuerte”, un proyecto radical. Se trata de un prisma de hormigón con una geometría sencilla, un paralelepípedo de base cuadrada con una cubierta en pendiente. Su forma es poco atractiva, como si se hubiese tallado toscamente, sin ninguna afectación, pero la escuela debe entenderse como un todo: la paradoja ha sido planteada de tal modo que instalar un edificio monolítico y estático cuyas irregularidades no hacen más que acentuar su cohesión y su carácter unitario y que para comprenderlo, obliga al movimiento, a multiplicar los puntos de vista.

Esta experiencia es específicamente fenomenológica, y a partir de ahí podemos comprender porque esta escuela entra en resonancia con ciertas instalaciones de algunos artistas. En su interior su espacialidad revela los motivos de las deformaciones y las irregularidades. Cada una de las dos plantas de aulas escenifica una posición entre el espacio colectivo que adopta la forma de una cruz con los brazos dislocados y por otra parte tres aulas de superficie prácticamente igual y sensiblemente rectangulares. De una planta a la siguiente la disposición general de las aulas sufre una rotación de ciento ochenta grados. Todos los espacios colectivos cruciformes están contenidos dentro de muros de hormigón en bruto, mientras que las aulas tienen todos sus paramentos revestidos de madera, por lo que los distintos componentes de la escuela generan unos contrastes ambientales relevantes.

La complejidad de la geometría es el resultado de una serie de decisiones que conllevan consecuencias que se concatenan y que generan un edificio de grandes aportaciones. La irregularidad percibida en el exterior acentúa considerablemente la cohesión de este monolito, y la regularidad que percibimos en el interior unifica el espacio colectivo de cada cruz, lo solidifica. *“La repetición de los dispositivos y su desfase sucesivo convierten la espacialidad de la escuela en algo que yo denominaría una “espacialidad texturada”. Dicha espacialidad ofrece la posibilidad de ocupar numerosos puntos de vista, imposibles de referir a coordenadas ortogonales, una multiplicidad de visiones y perspectivas que se recortan según cierto estilo y que define el objeto en cuestión, en el sentido que lo entendía Maurice Merleau-Ponty”*<sup>5</sup>

De este modo, la comprensión de la arquitectura de la Escuela de Paspels es intrínseca. Tanto las reglas que presiden su disposición, como el tejido de los componentes del edificio, no han de buscarse fuera, están en el propio edificio. No hay ninguna ley extrínseca que regule el sistema de signos que contiene su propia ley: la obra es su propia ley. Por medio de los sentidos se produce la percepción del proyecto y mediante el intelecto se produce su comprensión: esta es la experiencia a la que nos invita la escuela de Paspels: la percepción es su comprensión.

En este proyecto se tiene la sensación de que algo no cuadra del todo, que no acaba de encajar: es una percepción que se experimenta al analizar el edificio y posiblemente se deba a que las plantas son ligeramente irregulares y sus tabiques interiores ni son paralelos entre sí, ni ortogonales dos a dos y se dan otras distorsiones geométricas de menor escala que generan sutiles discordancias, además la figura de contorno está ligeramente deformada con ángulos alternadamente agudos y obtusos. Por estas sutiles vibraciones, las plantas de las dependencias resultan a su vez deformadas y en consecuencia, también las de los brazos de distribución.

Se trata de deformaciones encadenadas que, como se señaló, responden a una ley interna, enigmática pero muy sugerente, y se producen de modo obligado a partir de esa deformación del cuadrilátero del contorno y de la decisión posterior de mantener recto el ángulo interior de las habitaciones, en un proceso que une la arbitrariedad con la inevitabilidad de las consecuencias y de modo que la regularidad que percibimos en el interior unifica el espacio colectivo, incluso podemos decir que los suelda, los solidifica.

---

<sup>5</sup> LUCAN, JACQUES: *“Espacialidad texturada y caos petrificado”*. 2G n.37. Valerio Olgiati. Gustavo Gili.20



## ESCUELA EN PASPELS







LA CASA AMARILLA, Flims. Suiza 1.996-1.999. Exterior. Contexto.



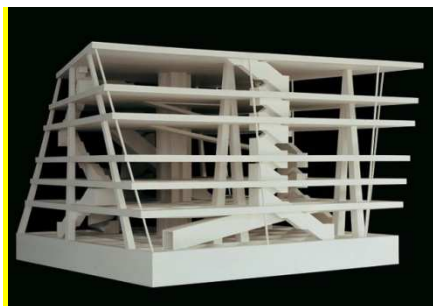
DAS GELBE HAUS (LA CASA AMARILLA) en Flims. Suiza. Exterior. Abstracción.



LA CASA AMARILLA. Exterior. Poética de materiales, color y texturas.



AUDITORIO PLANTAHOF. Landquart. Suiza 2008-2010. Del arquetipo a la abstracción.



CENTRO UNIVERSITARIO EPFL. Lausana, Suiza. 2.004 Maqueta del Concurso. Esqueleto

Esto se hace evidente en las plantas y es coherente con la búsqueda por parte de Valerio Olgiati de la forma unitaria en sus obras y con su admiración por la unión en piezas sólidas de algunos ejemplos incluidos en su autobiografía iconográfica. *"El mejor arte y, supuestamente también la mejor arquitectura, sería aquella capaz de implicar continuamente la fantasía del individuo entre la imaginación y la conceptualización. No quiero hacer una arquitectura a la que sólo podamos acercarnos emocionalmente y a través de las sensaciones, de una manera eminentemente visceral. Sostengo que una arquitectura a la que se acerque sobre todo a través de las emociones y los sentimientos nos deja fuera y con poco espacio para relacionarnos con ella. Basar la arquitectura en las emociones es una manera muy excluyente de hacer arquitectura en el sentido de que el observador se queda solo con sus emociones. No es un planteamiento que fomente un compromiso con aquello que no es exterior y no me interesa ese tipo de arquitectura, creo que es muy restrictiva. Con mi arquitectura, me propongo capturar al espectador, es preciso comprometer la inteligencia de la gente para poder conquistarla".*<sup>6</sup>

Su arquitectura provoca tanto emociones como hace reflexionar y las observaciones realizadas a propósito de esta obra pueden aplicarse a otros proyectos y realizaciones de este arquitecto, que llevan desde ciertos dispositivos hasta otros de intensidad todavía mayor. Su trabajo se desarrolla siempre a partir de unas estructuras sencillas en su inicio, de unas formas unitarias que no siempre quedan deformadas como en la Escuela de Paspels, pero que quedan sometidas, como en las obras de los artistas *povera*, a una serie de operaciones, cuyos efectos se multiplican, en una búsqueda constante.

Un trabajo suyo con unas connotaciones absolutamente *povera*, es Das Gelbe Haus (La Casa Amarilla) en Flims. Suiza, trasformada entre 1995 y 1999, estuvo desocupada durante más de veinte años, es ya desconcertante desde su propio nombre, que deriva del color del edificio preexistente, del que el actual es una transformación. Era propiedad de la parroquia de Flims, y conforme a un acuerdo con el arquitecto Rudolf Olgiati, padre de Valerio, la casa se renovaría manteniendo sus preceptos arquitectónicos. Muerto Rudolf, se decidió convertir la casa en un espacio de Exposiciones y como la complicada estructura interior de la casa no era apropiada para este propósito, se adoptó decisión drástica de destripar el edificio por completo: se reconstruyó el interior con madera maciza, se arrancó el revoco exterior para dejar los muros de piedra vistos, se levantó el tejado y se sustituyó por losas de piedra. Se tapiaron ventanas y puertas que ya no eran necesarias y otras se remarcaron con hormigón vertido *in situ*. Finalmente, tanto la nueva estructura interior de madera como los muros de piedra exteriores y la nueva cubierta de losas de piedra se pintaron de blanco. La capa final es un encalado de gran calidad, que forma la piel externa del edificio y oculta todo aquello que se dejó inacabado. Al mismo tiempo, señala cierta contradicción: el encalado parece convertir el arcaísmo ingenuo y la esencia de este edificio en un pensamiento abstracto, que proporciona a la casa el aspecto de una "visión".

La Casa Amarilla es una metamorfosis completa de un edificio antiguo. La primera operación consistió en convertir la forma tradicional de una casa en una forma abstracta, suprimiendo todas las molduras de los muros, distribuyendo de forma casi regular unos huecos iguales y, como se ha dicho, pintando de un color blanco homogéneo todos los muros y la cubierta de tejas de piedra. Esta transformación partiendo de lo arquetípico y vernáculo hasta llegar a la abstracción y la confianza depositada en el lenguaje poético de los distintos materiales y sus texturas, tiene una clara referencia *povera*. Su blancura paradójica y provocadora cubre por completo la casa y refuerza la abstracción de su forma "cúbica", pero al mismo tiempo deja al descubierto los cambios de la textura material de los muros. De ese modo, la abstracción ofrece la posibilidad de dos puntos de vista: la visión lejana del volumen de forma unitaria y la visión cercana de una superficie dotada de una proximidad táctil, como si estuviésemos ante una instalación artística.

Frente al carácter tradicional del edificio original, destaca la presencia del nuevo, un abstracto prisma blanco con unos huecos iguales y dispuestos regularmente, con su carpintería en el plano interior, lo que implica que parezcan huecos abiertos, lo que da al edificio una extraña presencia. Pero lo que más contribuye a esa extrañeza es la coexistencia de una absoluta blancura que empasta y unifica la imagen de muros y cubierta, con una desigual textura pétrea resultante de arrancar brutalmente el revoco anterior y remarcar irregularmente los huecos con hormigón. El edificio se presenta como una aparición fantasmagórica dentro del tranquilo contexto de Flims. Resulta sugerente imaginarse la casa entre la niebla.

<sup>6</sup>

BREITSCHMID, MARKUS. *"El inventario conceptual de Valerio Olgiati"*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.



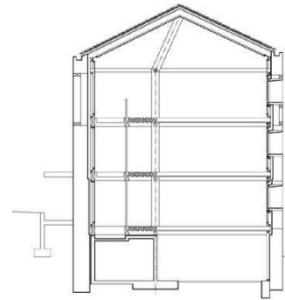


La Casa Amarilla. Exterior. Poética de materiales y texturas.





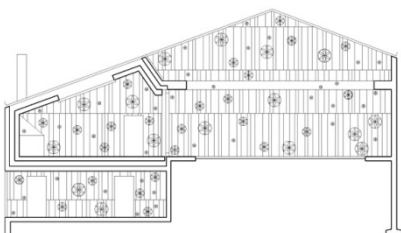
CENTRO DE VISITANTES del Parque Nacional Suizo. Zerneus. 2003-2008. Interior. Escaleras



DAS GELBE HAUS (La Casa Amarilla) en Flims. Suiza. 1995 y 1999. Interior. Pilar en planta última



VILLA ALEM. Alentejo. Portugal. 2015



ESTUDIO BARDILL. Scharans. Suiza. 2002 -2007. Exterior. Interior. Tonalidades. Texturas

Externamente, de nuevo el contenido sistemático no es reconocible de inmediato y elude cualquier definición exacta. Además, la sistemática que utiliza Olgiati sólo es consecuente hasta cierto punto, puesto que, además de la cadena racional de decisiones, el proyecto también viene determinado por factores arbitrarios e intuitivos, y como se ha comentado con la intención de privar al proyecto de cualquier comprensibilidad inmediata, la acumulación de principios lógicos también contiene contradicciones.

*“Si se detecta alguna contradicción en mi arquitectura es que esa contradicción ya se encontraba en estado latente en el organismo del edificio. En modo alguno se trata de algo que hayamos añadido a posteriori para crear un contraste. Precisamente porque creo firmemente que la sociedad debe reevaluar sin cesar sus valores, la arquitectura debería suscitar un movimiento del pensar y una apertura a nuevas posibilidades. Mi arquitectura es fundamentalmente distinta de la arquitectura moderna. También es importante entender que la cuestión del impacto social de la arquitectura no puede considerarse en términos absolutos. Esa es la misión de la arquitectura más allá de la mera satisfacción de unas consideraciones pragmáticas, asumo que ésta es la misión social de la arquitectura”.<sup>7</sup>*

La existencia de dos escaleras que ascienden desde una misma habitación, como sucede en el Centro de visitantes del Parque Nacional Suizo, en Zerne, es un ejemplo de este tipo de contradicción, porque es evidente que sólo necesitamos una escalera para subir al segundo piso, pero sólo se comprende la contradicción cuando se ha recorrido de arriba abajo. Una contradicción que se presenta a primera vista, como una diferencia que motiva intentos de conceptualización distintos, tienen un aspecto didáctico. Cuando alguien se ve enfrentado a algo que no le recuerda a nada que haya visto antes o con lo que aún no haya tenido una experiencia agradable, y empieza a comprenderlo un poco, entonces también empieza a disfrutar de la experiencia. Es más, cuando empezamos a encontrar su sentido, incluso algo inicialmente feo puede llegar a parecernos hermoso.

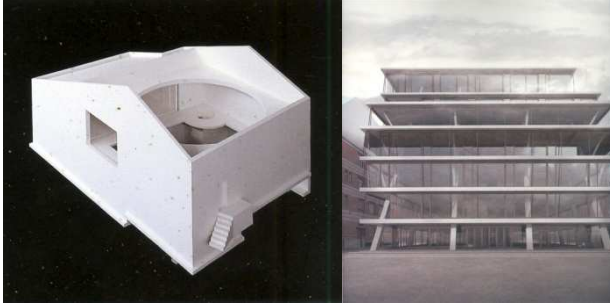
Esta reevaluación desde la reflexión a partir de esas contradicciones, esas dualidades, para crear contrastes y suscitar una apertura a otras posibilidades no evidentes podemos, este proceso encontrarlo también en las propuestas del *Arte Povera*. Esas confrontaciones, esas argumentaciones acerca de las nuevas contingencias que surgen al utilizar materiales implícitos, en estado latente, con la inmediatez como punto de reflexión. El contraste no es resultado de un apósis, se encuentra contenido en los materiales "pobres", rechazados e insignificantes. Cuando abordamos y socavamos en sus propósitos, descubrimos un nuevo recital, se subvierten los significados, los contenidos y el inicial descredito del material empleado y su forma se convierten en los elementos constitutivos de la propuesta. Una intención que exterioriza un nuevo valor contra el propio orden que lo fabrica. Una perfección formal encubierta, que se establece en sucesos esenciales.

En la última planta, la posición del pilar de madera era inquietante en sí misma, y totalmente inusual. Para separar el espacio de la estancia, el pilar se desfasa con relación al vértice de la cubierta, de modo que vuelve a unirse a ella, rompiéndose en vertical. La tensión creada unifica la estancia, el pilar sólo puede pertenecer a ella y no puede ser objeto de una percepción distinta. De algún modo, el pilar se asemeja a la estancia que hay en torno a él. El trabajo de Olgiati se desarrolla siempre a partir de unas estructuras sencillas en su inicio, de unas formas unitarias que quedan sometidas a un número de operaciones, cuyos efectos se multiplican mediante reacciones en cadena. La Escuela de Paspels, La Casa Amarilla, el proyecto del restaurante-bar del lago Cauma, la casa en Córcega y la casa K + N cerca del lago de Zúrich, entre otras, considero que responden a esta búsqueda.

La Casa K+N, en Wollerau, 2.001-2.005, tiene su mayor interés es que se puede sintetizar como un continuum, su construcción es maciza y continua, como sucedía en la escuela de Paspel y sus muros y suelos no tienen ninguna interrupción, todos son de un mismo hormigón visto, de tono claro. Es una forma de expresar que cualquier estancia es una parte inseparable del organismo de la casa, una parte indisociable del todo, que este todo es indivisible, que el todo no es un ensamblaje de partes, sino que es una unidad. Todos sus edificios contienen su propia ley, todos ofrecen unos poderosos contrastes y tienen la capacidad de huir de cualquier forma de fragmentación. Más bien al contrario, esos contrastes entre los distintos espacios refuerzan su unidad, ya que en esa *espacialidad texturada*, cada estancia es indisociable de las demás y cada edificio es un auténtico organismo indivisible. Es

---

<sup>7</sup> OLGIATI, VALERIO: *Conferencia de Valerio Olgiati*. Birkhauser GmbH, Basilea, Suiza. 2.011. ISBN 978-3 - 0346-0787-2



Estudio Bardill. Scharans. Suiza.2.002-2.007. Maqueta

Edificio Oficinas Bürogebäude Binz. Zürich. Suiza 2.001

una muestra inequívoca de su monolitismo material. Valerio Olgiati explica lo dilatado que resultó el proceso de construcción de la casa debido a la decisión de realizarla de modo que pisos paredes y techo se conectasen en continuidad, y se garantizase la condición monolítica del edificio ya que la casa se basa en una serie de contrastes, un tanto paradójicos. El exterior es un volumen compacto y el interior tiene un desarrollo complejo, donde se generan otros fuertes contrastes.

En sus proyectos, este arquitecto hace una interesante reflexión sobre el color del hormigón que emplea en su arquitectura: el uso del hormigón blanco es una expresión de que el edificio está basado en una invención, una idea, una especie de alumbramiento, son invenciones, no son contextuales. Por otra parte el uso de hormigón pardo-rojizo hace referencia al edificio que desde el punto de vista figurativo, nace del suelo en el que se levantan. Se trata pues de una diferenciación en dos géneros, uno de los cuales es inventado, abstracto, nada referencial y el otro está más ligado a la tierra, es más referencial. Esta sutil diferenciación del material conecta con el *espíritu povera*. Es una constatación del relevo en el tiempo. El material fraguado y el espacio empleado. El monolito, bloque como entelequia y transcurso de su calculada fábrica. Una formulación espacial, texturada, incisa y marcada para siempre.

En el proyecto del 2001, del edificio de oficinas en Zúrich, adopta una actitud conceptual parecida a la que había utilizado en el proyecto de Chur, donde la forma final es el resultado de la deformación de los planos de un cuadrado; aquí la configuración irregular del edificio se debe a los retranqueos de las plantas, por tanto, la deformación afecta a las tres dimensiones y la forma resultante no es resultado de una ideación del arquitecto, ni consecuencia de una decisión suya, la única elección ha sido someterse estrictamente a las limitaciones del terreno. Teóricamente, la forma sería el resultado automático de aplicar la normativa, pero Valerio Olgiati va más allá. El pilar roto de la última planta de la Casa Amarilla, fue un hallazgo del arquitecto y en este proyecto y en otros posteriores, se lleva hasta una intensidad máxima.

Los proyectos del año 2004, para el Centro Docente EPFL de Lausana y para el Museo del Palacio Nacional en Taipei, Taiwan son ambos distintos resultados de la deformación de una malla ortogonal dentro de la cual se distribuyen regularmente las piezas de soporte, y al final de este proceso de deformación, los elementos se distribuyen según un aparente desorden, un caos. El perímetro de cada planta dibuja una figura peculiar, y los pilares dejan de seguir coordenadas ortogonales.

La asociación de la dispersión caótica de los elementos sobre la superficie de un plano y la continuidad vertical de una estructura marcan los últimos objetivos de Valerio Olgiati, acentuando aún más su unidad y su singularidad. Las plantas pueden adaptarse a una gran diversidad de usos, y en su desnudez, ilustran el conocido aforismo, que asumió Louis Kahn: *“La arquitectura es lo que produce bellas ruinas”, dando por supuesto que la primera tarea de la arquitectura es abordar lo más esencial, la osamenta, la estructura*”.<sup>8</sup>

En las plantas de ambos proyectos, la dispersión de los elementos no permite trazar regularidades y simetrías, y la colocación asimétrica de la estructura, que es otra forma de referirse a su deformación, conlleva un auténtico dinamismo, un proceso irreversible, que en un momento queda fijado como arquitectura. Estas plantas no fijan ninguna jerarquía, fabrican un espacio paradójico. “Su arquitectura presenta una estabilidad extrema y una solidez a toda prueba debido al tamaño de los elementos estructurales, y se da un determinado equilibrio, debido a las deformaciones de los propios elementos estructurales, que fijan las relaciones entre las cosas, relaciones que parecen aleatorias, una especie de desorden caótico, resultando un “caos petrificado”.<sup>9</sup> Valerio Olgiati trabaja siempre con paradojas: libertad y limitación o determinación, orden y desorden, solidez y fragilidad, regularidad o distorsión, simetría o asimetría, vernáculo o abstracción, contextual o inventado, evidencia o perplejidad, etc. y estas paradojas convierten su arquitectura en una producción inhabitual, diferente, incómoda, difícil de aprehender e imposible de clasificar.

*“Me esfuerzo en que mi arquitectura sea lo más original posible. La mejor perspectiva para mí sería que cada edificio que proyecto fuese una invención completamente nueva. La*

---

<sup>8</sup> PUENTE, MOISES. *“Por una arquitectura reductiva”*. 2G n. 37 Gustavo Gili. 2006. ISBN 84-252-2088-2

<sup>9</sup> LUCAN, JACQUES. *“Espacialidad texturada y caos petrificado”*. 2G n. 37 Gustavo Gili. 2006. ISBN 84-252-2088-2



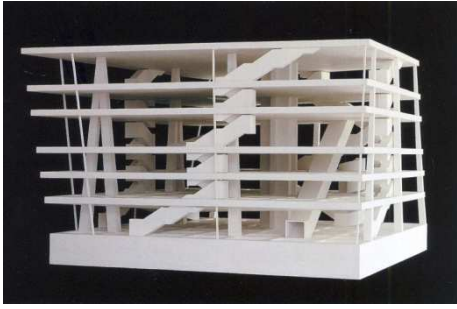






ESTUDIO BARDILL. SCHARANS. SUIZA. 2.002 -2.007. EXTERIOR. INTERIOR. TONALIDADES.  
TEXTURAS





Centro Universitario EPFL. Lausana, Suiza. 2.004 Maqueta del concurso.



Museo del Palacio Nacional. Taipei. Taiwan 2.004. Imagen Concurso.



Nuevo Acceso al Gran Consejo del Cantón de Los Girones. Chur. Suiza 2007-2010. Exterior.



Auditorio Plantahof. Landquart. Suiza. 2.008-2.010. Interiores.



*novedad reviste una enorme importancia en el terreno de la arquitectura cuando ésta aspira a tener un impacto social. En este sentido, entiendo que la novedad es una virtud, aunque concebir algo creativo que tenga sentido es una tarea complicada. Naturalmente el problema más habitual de la arquitectura es que los edificios son triviales, y yo quiero asegurarme de que mi arquitectura no se aproxime en exceso a una comprensión fácil, porque si eso llegase ocurrir sabría que no estaría haciendo bien mi trabajo".*<sup>10</sup>

La medida de una arquitectura se basa en su capacidad para hacer entrar sus usuarios en un discurso con ellos mismos y su mundo. Una arquitectura que aspire a producir edificios en los que se vean obligados a pensar, al verse enfrentados a algo que desconoce pero que al mismo tiempo despierta su curiosidad, entendida ésta de la manera más seria y compleja y no porque haya visto algo que es extravagante, absurdo o loco.

Además de producir espacios y objetos, la arquitectura tiene por objeto la configuración de sistemas que ordenen esos espacios y objetos, su escenografía, su sensualidad, el movimiento en el espacio y alrededor de los objetos, etc. Son operaciones arquitectónicas fundamentales.

*"La aproximación fenomenológica a la arquitectura tiene el mismo problema que el arte minimalista, que estaba tan concentrado en no representar nada que ese mismo intento de no representar nada se convirtió en la referencia de su práctica. Quizá señalo el enfoque minimalista y las correspondientes aproximaciones fenomenológicas porque, a veces, a mi arquitectura se le pone la etiqueta de minimalismo, lo que constituye una nefasta interpretación de mi trabajo. Yo pienso arquitectónicamente de punta a cabo y pensar arquitectónicamente es una actividad muy enriquecedora. Mi ambición es expandir la arquitectura de tal modo que no existan referencias en absoluto: sueño con una arquitectura pura".*<sup>11</sup> Este manifiesto, visceral y reflexivo a la vez, sobre el pensamiento que guía su arquitectura condensa fielmente el espíritu de los artistas del movimiento povera.

El proyecto para un Restaurante en el Lago Cauma, Flims, del año 1.996-2.002, que no llegó a construirse al ser rechazado en un referéndum, se desarrolla alrededor de la relación entre el edificio y el agua. Es también una forma unitaria, un volumen prismático rematado a cuatro aguas y estaba previsto que se hubiera construido monolíticamente en hormigón blanco pero su presencia resultaría enigmática cuando las aguas del lago suben varios metros como consecuencia de la fusión de la nieve. Entonces el edificio aparece un pabellón flotante, abierto panorámicamente a las cuatro orientaciones. Su interior tiene dos plantas sumergidas dentro de un casco de doble envolvente, como si fuera un buque. El mismo edificio sería percibido como dos distintos, en verano liviano como un barco flotando en el agua y en invierno con una apariencia pesante, como surgiendo desde el suelo.

El restaurante como *"sus edificios poseen una fuerte presencia física pero sobrepasan lo físico para entroncar con la pintura metafísica de Chirico, Carrá o Morandi"*<sup>12</sup>. Giorgio De Chirico, debajo de su primer autorretrato, un óleo sobre lienzo, de 1911 escribió: **¿Y qué amaré sino lo enigmático?** Parece como si Olgiati hubiera reflexionado sobre esta idea del artista, porque se podría aplicar perfectamente al sentimiento que produce su obra. Ese componente que va más allá de la realidad física del objeto para transmitir cierta inquietud inherente al mismo, es fundamental en la valoración de la obra del arquitecto.

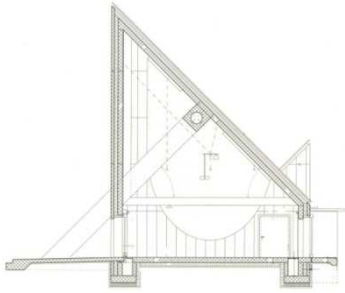
*"Estoy convencido de que es posible hacer arquitectura que no sea en primer lugar contextual. Creo que la arquitectura puede desarrollarse a partir de una idea, de un concepto, y que esta idea o concepto no tienen básicamente nada que ver con requerimientos contextuales, económicos, técnicos y funcionales".*<sup>13</sup> La característica más distintiva de su producción es esta voluntad de realizar arquitectura auto-explicativa cuya comprensión no dependa del contexto sino del concepto que la sustenta.

<sup>10</sup> BREITSCHMID, MARKUS: *"El inventario conceptual de Valerio Olgiati"*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1996-2011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.

<sup>11</sup> BREITSCHMID, MARKUS: *"The significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati"*. 2.011.

<sup>12</sup> CORTÉS, JUAN ANTONIO. *"Afinadas Discordancias. La arquitectura de objetos de Valerio Olgiati"* Revista El Croquis Valerio Olgiati, 1996-2011 N°. 156, 2011.

<sup>13</sup> OLGATI, VALERIO *"Lecture"* Darco Magazine n°14. 2010,



Auditorio Plantahof. Landquart. Suiza. Sección General



Restaurante en el Lago Cauma, Flims. 1.996-2.002. Imagen. Diálogo. Arquitectura y Agua.



Estudio de Valerio Olgiati... Interior. Textura hormigón. Exterior. Materiales.



Centro de Visitantes del Parque Nacional Suizo. Zernezh. Suiza 2.003-2.008. Interior.



GIORGIO DE CHIRICO: "Autorretrato". Óleo sobre lienzo. 1911. (72,5 x 55) Colección particular

En la parte inferior del marco De Chirico escribió en latín: ¿Y qué amaré sino lo enigmático?

Para el estudio de arquitectura de Valerio Olgiati, en Flims, 2003 -2017, construyó a partir de un granero, propiedad familiar que hubo que demoler pero cuya forma y volumen exteriores debían mantenerse en la nueva construcción. Tanto en las fachadas como en los pilares de la planta se manifiesta la contraposición entre la planta cuadrada y la cubierta a dos aguas de estos dos edificios y son un ejemplo de algo que también comparten muchas obras de Olgiati, que el punto de partida no es una decisión voluntaria sino que debe ajustarse a las constricciones de un edificio previo, que acepta como base y hace de ellas el mecanismo desencadenador del proceso de proyecto.

Estos encuentros inmateriales y contrapuestos suman y se ajustan a los significados que se quieren ofrecer. Es el calculado dispositivo que redime las secuelas de los conceptos, del sistema que los propone, en ocasiones abrumador y en otras de una sutil carga poética. Quizás estas reflexiones nos acercan a los desnudos postulados primigenios del movimiento nacido en Turín.

*“El tipo de arquitectura más radical y hermosa que puedo imaginarme sería aquella que sólo pudiera existir de una única y particular manera, pese a no ser el. Debe poseer su propio sistema de valores y no tiene la menor importancia si este mismo sistema de valores puede ser importante para otros edificios. Sería completamente autónoma, una pura presencia arquitectónica, totalmente desprovista de referencias y que nadie pudiera comprender. Prefiero fracasar en algo difícil que producir una arquitectura trivial. (...)*

*(...) Proyectar significa en todos los casos aventurarse en una búsqueda y en un cierto grado de incertidumbre sobre la capacidad de producir una arquitectura que valga la pena. Si fuera capaz de hacer una arquitectura que supusiera un avance en el discurso de nuestra disciplina, estoy convencido de que mi arquitectura también cumpliría su objetivo, como una contribución cultural significativa a la sociedad”.<sup>14</sup>*

Esta incertidumbre aceptada, y este deseo de búsqueda por parte de Valerio Olgiati, ponen de manifiesto su compromiso con la arquitectura y la misión social de esta disciplina. Resulta muy complicado concebir arquitectura que diga algo de tal manera que posibilite un discurso, al mismo tiempo intelectual y emocional. Para que ésta pueda cumplir su misión debe ser una expresión radical de la sociedad en que se inserta, pues sólo algo profundo y radical puede llevar a cuestionar nuestro mundo y nuestro propio ser.

<sup>14</sup>

BREITSCHMID, MARKUS. *“El inventario conceptual de Valerio Olgiati”*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.



PETER ZUMTHOR



Capilla del Hermano Klaus. Interior. Materiales. Texturas.



Germano Celant, Manifiesto Povera: "Arte Povera: Notes for a Guerrilla War," Flash Art International n5 1.967

Asamblea durante la exposición "Arte Povera + AzioniPovere," Amalfi, Italy (1968).



Termas de Vals. La materialidad impregna el objeto arquitectónico



JOSEPH BEUYS: "Isish energies", 1974. "Coyote I Lke America, and America likes me" 1974. Silla con grasa, 1963

“Los **materiales** están más allá de todas las reglas de composición y sus cualidades tangibles: el olfato y acústica no son más que elementos del lenguaje que estamos obligados a utilizar. El sentido surge cuando tengo éxito en llevar a cabo los significados específicos de ciertos materiales en mis edificios, los significados que sólo pueden ser percibidos precisamente de esta manera y sólo ese edificio”.<sup>1</sup>

El uso de los materiales es un antídoto, como los artistas que Peter Zumthor admira y con los que podría identificarse fácilmente. Algunos forman parte del movimiento denominado *Povera*, que trabajaban en los años sesenta y setenta del siglo pasado con los materiales sencillos, culturalmente despreciados. Su modo de relacionarse con ellos es simple y directo, semejante al que tiene este arquitecto. A menudo utilizan elementos sueltos, que se unen apilados de una manera inmediata. El método de unificación es la yuxtaposición. “El objeto en sí mismo es su significado evidente, que ofrece una satisfacción silenciosa derivada de su carácter útil, necesario y básico”.<sup>1</sup> La consistencia esencial de los materiales que encierran sus espacios transmite serenidad. Estas reflexiones podría hacerlas suyas Germano Celant, aglutinador del *movimiento povera*.

“La solidez y el sentido el lugar, el arraigo y la seguridad de un edificio configurado correctamente en su geografía, son la respuesta de Zumthor para un mundo en el que ve signos y símbolos que ocultan el verdadero sentido, el cual se siente, pero se mantiene escondido”.<sup>2</sup> Las respuestas de Zumthor estriban en abordar la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más elementales como las propuestas más relevantes del «*povera*».

Su arquitectura exhibe una fuerte presencia física, donde la materialidad impregna todo el objeto y aunque la depuración estilística pueda hacer pensar en una cierta abstracción, el proceso de proyecto y sobre todo su resultado son fundamentalmente concretos y tectónicos.

Zumthor explicita detalladamente su actitud influenciada por el «*povera*», refiriéndose a la utilización que hace de los materiales y la poética que encuentra en ellos. “Para mí, hay algo revelador hacer en la obra de **Joseph Beuys** y algunos artistas del grupo del *Arte Povera*, y encierran bajo mi punto de vista algo instructivo. Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material que hay en esas obras de arte. Ese empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada. En mi trabajo intento utilizar los materiales de un modo similar; creo que, en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto, pues los materiales no son de por sí poéticos”.<sup>3</sup>

El sentido del uso del material trasciende las reglas de composición, incluso a la tangibilidad de los materiales: su olor y la expresión acústica, todos ellos elementos del lenguaje de su arquitectura. Los significados de determinados materiales constructivos son perceptibles sólo en el propio objeto arquitectónico, donde únicamente adquieren su sentido.

Al trabajar con este objetivo, surge preguntarse incesantemente, qué puede significar un determinado material en una determinada arquitectura, y pueden aparecer bajo una luz nueva tanto la forma de uso habitual de ese material como también sus peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido. si lo logramos, los materiales adquieren resonancia en la arquitectura.

“La arquitectura es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades, es testimonio de la capacidad humana de construir cosas concretas. Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es ahí cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real.

---

<sup>1</sup> CRUCES FRONTERIZOS. Revista, número 121. Sobre Peter Zumthor)

<sup>2</sup> CRUCESFRONTERIZOS Revista nº 121.

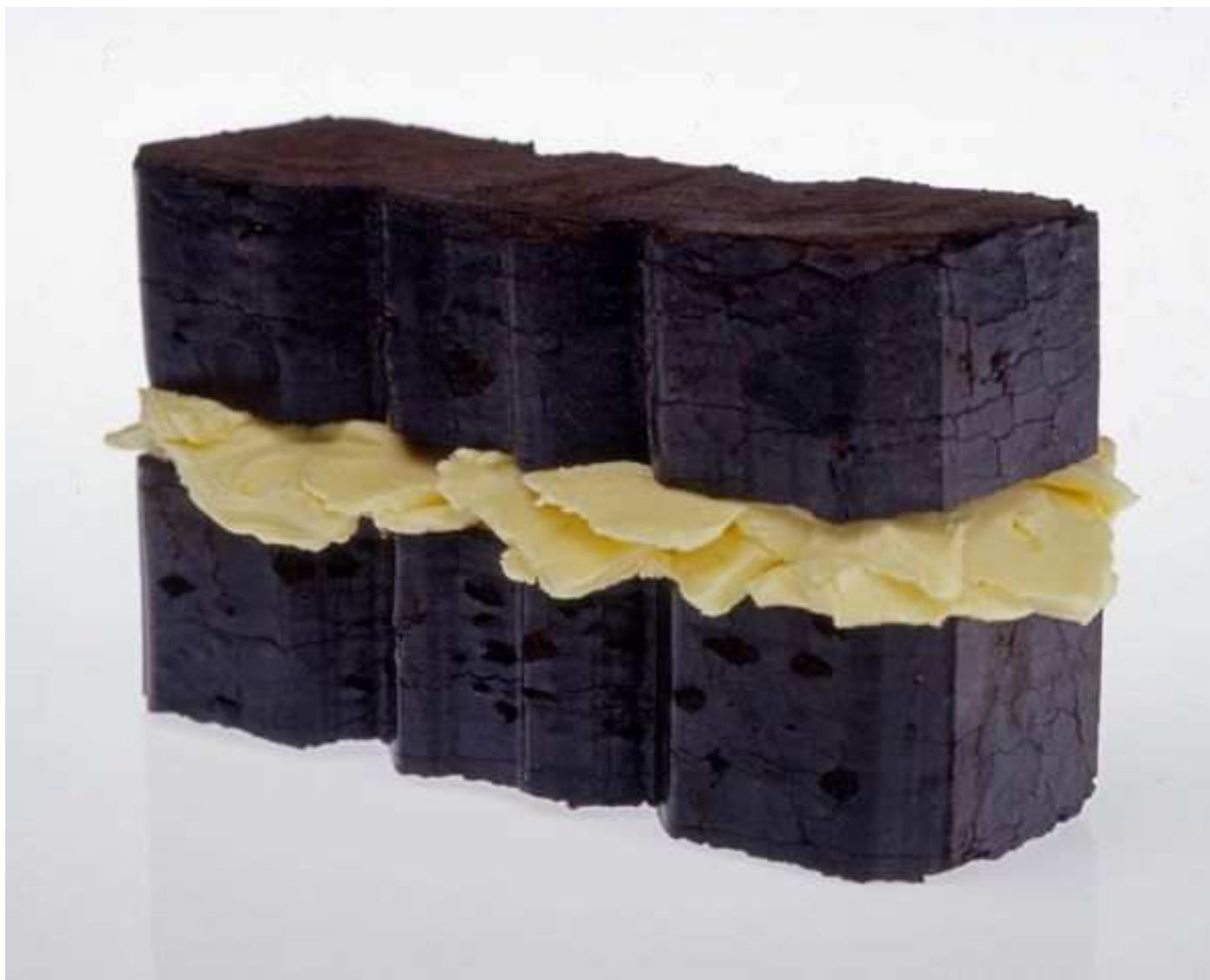
<sup>3</sup> ZUMTHOR, PETER, “*Pensar la arquitectura*”. Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Capítulo: Construido de Materia.







JOSEPH BEUYS: "*Isish energies*", 1974

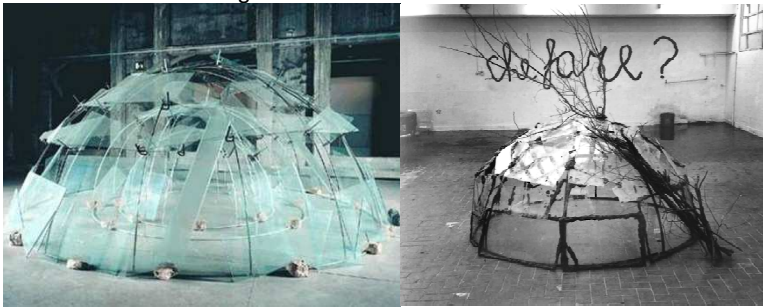




Pabellón de Suiza. Exposición de Hannover 1997-2000



Museo de Arte en Bregenz. Austria. 1989-1997. Envolvente de vidrio. Detalle de la sujeción de las piezas



MARIO MERZ. *Iglú de Cristal. Che fare?*. Sujeciones metálicas para piezas de vidrio. 1969.



Museo de Arte Kolumba en Colonia. Alemania. 1997-2007



JOSEPH BEUYS. *"Pala para trabajar conjuntamente"*. Instalación. *"Explicando a una liebre muerta un cuadro"*. Su filosofía estética es un "concepto ampliado del arte": un arte antropológico.



Siento respeto por el arte del ensamblaje, por las aptitudes de los constructores, artesanos e ingenieros. Me impresiona ese saber sobre la producción de cosas que sirve de base a sus capacidades y por ello intento proyectar edificios que hagan justicia a dicho saber y que sean también merecedores de plantear un desafío a esas aptitudes"<sup>4</sup>

La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño. La arquitectura construida tiene su lugar en el mundo concreto. Allí es donde está presente, donde habla por sí misma.

En el capítulo del mismo libro<sup>5</sup>, *Rendijas en el objeto sellado*, hace las siguientes consideraciones: "las casas son creaciones artísticas. Se componen de particularidades que deben concatenarse unas con otras. La calidad de esas uniones determina, en gran medida, la calidad del objeto acabado. Muchos artistas de las décadas de 1960 y 1970 recurren, en sus instalaciones u objetos, a los métodos de ensamblaje y unión más sencillos y patentes que conocemos. **Joseph Beuys y Mario Merz**, entre otros, no han dejado de trabajar con naturalidad y desenvoltura en composiciones espaciales, con recubrimientos, pliegues o estratificaciones, a fin de dar forma a un todo mediante estas partes".

Es instructivo ver el modo directo y aparentemente natural con que se ensamblan estos objetos artísticos. En estas obras no hay ninguna perturbación de la sensación de conjunto por efecto de partes pequeñas que no tengan nada que ver con el enunciado de la obra. No hay particularidades accidentales que induzcan a error en la percepción del todo. Cada tacto, cada unión, cada ensamblaje está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra.

"Cuando proyecto edificios intento conferirles una presencia similar. Sin embargo, a diferencia de los artistas plásticos, yo tengo que partir de imperativos de carácter funcional que todo edificio debe cumplir. A la arquitectura se le presenta el desafío de configurar un todo a partir de un sinfín de detalles integrantes que se diferencian entre sí en su función y en su forma, en su material y en sus dimensiones. Los detalles deben expresar lo que exija la idea fundamental del proyecto en su lugar correspondiente: pertenencia o distanciamiento, tensión o ligereza, fricción o integración, solidez o fragilidad".

Zumthor empieza cada proyecto con recuerdos: "En mi mente, intento recrear cómo se sentirá uno viviendo en lo que estoy proyectando, trato de imaginar sus emanaciones físicas, recordando al mismo tiempo todas las experiencias de lugar y espacio que somos capaces de crear, las que ya hemos creado y las que aún nos quedan por crear, y sueño con las experiencias que me gustaría que creáramos en esa casa aún no construida"<sup>6</sup>.

Su habilidad para potenciar los elementos fundamentales de la arquitectura y hacerlos visibles permite que pueda trabajar a cualquier escala, con cualquier material, con cualquier programa, y obviar las cuestiones de estilo. Sus edificios varían desde la capilla de madera en Sogn Benedetg, ejecutada casi como una pieza de mobiliario, hasta el Kunsthaus Bregenz, de escala elegante y ambigua. Estos proyectos tan diversos comparten la precisión y el uso poético de los materiales.

La idea de que el lugar es casi sagrado, guía no sólo su concepto global de cada proyecto, sino también su interior. Peter Zumthor ha insistido en que su arquitectura es elemental, directa y conectada con el lugar.

La experiencia con un programa poco habitual puede dar un resultado tan vibrante como en la **Exposición Universal de Hannover 2002**, donde diseñó el Pabellón Nacional Suizo como una caja de sonido. Su forma y construcción no podían ser más elementales: vigas de madera apiladas, del mismo modo que se coloca la madera para que seque, con separadores entre las piezas. Una serie de tensores de acero y muelles mantienen los muros estables a medida que se van secando naturalmente y encogen. La escala es asombrosa, no es una escultura minimalista, es algo orgánico, rezuma un espíritu *povera* y representa características propias de Suiza. La instalación sigue los rastros de algo que intuye y detecta la línea que obliga a desplazarse hacia la salida. Actúa como un laberinto que envuelve y dirige hacia lo absoluto.

---

<sup>4</sup> ZUMTHOR, PETER, "*Pensar la arquitectura*". Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2004...

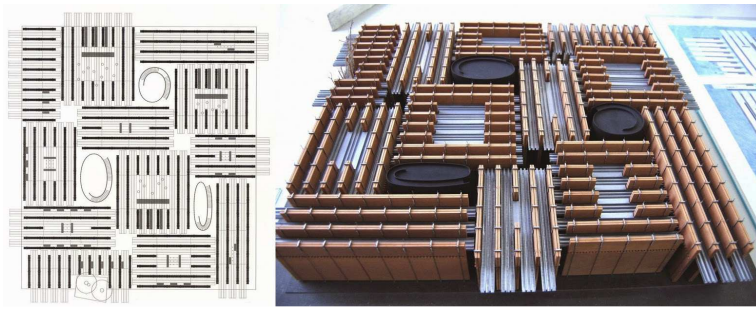
<sup>5</sup> ZUMTHOR, PETER, "*Pensar la arquitectura*". Op.Cit:

<sup>6</sup> ZUMTHOR, PETER. *Peter Zumthor Works*, Lars Müller Publishers. Baden, 1998. Pág. 8.

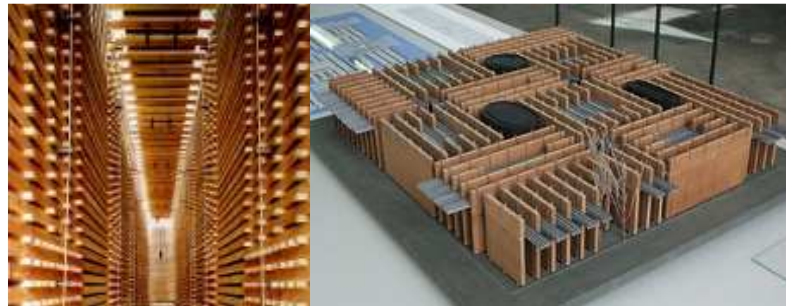


MUSEO DE ARTE EN BREGENZ. AUSTRIA. 1989-1997. ENVOLVENTE DE VIDRIO.  
DETALLE DE SUJECIÓN DE LAS PIEZAS





Caja de sonidos. Pabellón de Suiza. Exposición de Hanover, .1997-2000



Interior del Pabellón de Suiza en la Exposición de Hanover,1997-2000.Fuerte presencia matérica. Maqueta



Museo de Arte. Bregenz. Austria. 1989-1997



Detalle pruebas fachada capilla de San Benedicto. 1985-1988



Casa Gugalun. Versam. Suiza. 1990-1994

No se trata de algo didáctico, ni plantea propuestas o autocrítica. La idea consiste en presentar Suiza como una anfitriona culta. Los elementos arquitectónicos básicos, incluso rurales, se combinan con sonidos, palabras, comida, bebida y ropa para crear una experiencia rica y sensual, como hacían los *artistas povera* en sus instalaciones. Dentro de este aparente control absoluto, sin embargo, se permite conscientemente que las experiencias se produzcan. Es una obra de arte total.

Su forma corresponde a la de un **laberinto**: las doce pilas de madera se han colocado perpendiculares entre sí, formando una estructura con más de cincuenta entradas y salidas. Hay bares, escaleras, pequeños espacios abiertos y espacios sonoros. El visitante escucha siempre una música cambiante. Los solistas cambian su posición espacial y musical según la coreografía y parte de la música se improvisa y se estructura según las salas y el momento. La precisión del diseño y la casi sobrecogedora sensualidad del conjunto contrastan profundamente con la arquitectura convencional de las exposiciones universales.

Las sensaciones que se tienen del pabellón cambian según el número de visitantes, la estación, el viento y las condiciones meteorológicas, a medida que la luz cambiante se filtra a través de las pantallas de madera. Esta arquitectura rechaza explícitamente el uso de imágenes y prefiere trabajar como una presencia o experiencia directa.

En el caso del **Kunsthaus de Bregenz**, la arquitectura invita también a una experiencia directa del arte que se expone, así como de las características naturales del lago Constanza. La piel exterior se compone de piezas de vidrio tratado al ácido, montadas en seco, como si fuesen tejas. Son todas del mismo tamaño y están sujetas mediante grapas que quedan vistas, lo que confiere a la forma una escala ambigua. Hacia el exterior, el edificio se comporta como una lámpara, absorbe las características cambiantes a lo largo del día de la luz junto al lago y en la noche, brilla.

Su translucidez permite percibir señales de movimiento o de vida en su interior. La caja de cristal ocupa su lugar en la hilera de edificios que rodean la bahía. Todas las demás partes del programa, que a menudo se les da más importancia que el espacio dedicado al arte: cafetería, librería y oficinas, se han sacado del edificio y han sido agrupadas en su propia caja negra, un segundo edificio de dos plantas situado en el lateral, mediante el cual se termina de definir un espacio público.

La luz penetra en el interior a través del espacio definido por forjados y falsos techos de vidrio y se difunde cambiando según el momento del día o las condiciones meteorológicas. Las diferencias entre el frente del lago y el que da a la ciudad, la translucidez y la opacidad, el unitario espacio interior dedicado a la contemplación y el espacio urbano dedicado a las relaciones sociales, permiten reducir la arquitectura a su materialidad, espacio y luz.

Superficialmente, el interior se asemeja a la ya clásica elementalidad de la galería de arte, pero a pesar de esa reducción, no resulta un espacio neutro, sino sumamente sensual y conectado al mundo. Los elementos que definen el espacio interior pueden quedar despejados porque los numerosos requisitos técnicos de las salas de exposiciones están integrados ingeniosamente en el perímetro exterior y en los techos. Sus interiores no necesitan ser fraccionados y no han sido pintados ni revestidos. El pavimento y los peldaños de las escaleras son tersos y pulidos, mientras que los muros y techos parecen aterciopelados y frágiles: su presencia tiene, por lo tanto, una sensualidad inmediata.

La **Casa Gugalun** en los Grisones<sup>7</sup> podía parecer un proyecto sencillo. El encargo era de una familia de la zona que quería construir una casa siguiendo la tradición local en madera maciza y participando ellos mismos en la construcción. Zumthor trabaja y vive en una aldea y entendía perfectamente sus sentimientos y lo que buscaban. Sin saber exactamente qué se podría hacer, recordaba la fantástica sensación de estar en una de esas casas.

Su trabajo resulta especial no sólo por el control que ejerce sobre el proyecto, sino también por su insistencia en el poder de las cualidades arquitectónicas elementales. Está convencido de que el proceso del pensamiento no es abstracto sino que trabaja con “imágenes espaciales<sup>8</sup>”. Tiene componentes sensuales, utiliza las imágenes de lugares y espacios a los que tenemos acceso, que recordamos, el pensamiento viaja a través de un espacio específico que contiene restos de lugar y de arquitectura.

---

<sup>7</sup> STEINMANN, MARTIN. “Découvrir le monde dès choses” Faces nº 38, primavera 1996, “Architectures récentes dans les Grisons (II)”.

<sup>8</sup> ZUMTHOR, PETER. *Peter Zumthor Works*, Lars Müller Publishers. Baden, 1998.



CASA GUGALUN. VERSAM. SUIZA. 1990-1994



DETALLE PRUEBAS FACHADA CAPILLA DE SAN BENEDICTO. 1988





Maqueta Pabellón Suizo. Exposición de Hannoveer.



Museo de Arte. Bregenz. Austria. 1989-1997. Interior y exterior de las escaleras laterales



Museo de arte Bregenz. Austria. 1989-1997. Escamas de cristal traslúcido del cerramiento exterior



Museo de arte Bregenz. Austria. 1989-1997. Espacio interior diáfano con el techo de vidrio.

Por consiguiente, entiende que en el centro del pensamiento arquitectónico se encuentra la construcción, en todas sus manifestaciones, físicas, materiales y económicas. La ejecución del proyecto es parte esencial del proceso de diseño, proceso que tiene como objetivo identificar y resolver problemas de una naturaleza concreta. El punto álgido de este desarrollo es sin duda el **Kunsthaus en Bregenz**, donde la tensión entre cuerpo y piel se ha llevado al extremo y se ha convertido en el núcleo de todo el concepto arquitectónico.

Sin embargo, en muchos casos no existe una articulación constructiva y, en su lugar, la atención gira en torno al volumen cubierto y al impacto de las superficies y los materiales. Se prueban nuevos efectos, los materiales habituales se sacan de sus contextos más frecuentes para experimentarlos de modos distintos, al tiempo que se les aplican nuevas técnicas. Los paneles translúcidos de fibra de vidrio para cubrición y otros materiales que se desprecian por entenderse "pobres", se intentan dignificar mediante acciones poco comunes, se puede colorear, texturizar o procesar el hormigón, las juntas pueden reducirse y el cristal se puede grabar o estampar.

Dado que el énfasis está en los efectos de los materiales y las formas, se hace todo lo posible para eliminar cualquier cosa que pueda desviar la atención de estos aspectos. Con frecuencia, mantener la lógica constructiva oculta supone un considerable aumento del coste económico. En 1994, Hans Frei escribió un artículo en la revista *Archithese* en el que criticaba duramente la arquitectura suizo-alemana moderna, precisamente cuando ésta comenzaba a alcanzar prestigio internacional. Bajo el polémico título de "*Museo de los detalles meticulosamente ordenados*", lanzó un ataque particularmente mordaz contra la proliferación del perfeccionismo: "*Este tipo de pensamiento no sólo empieza con el detalle, sino que también acaba con él*". Sólo estaba dispuesto a excluir de su ataque a algunos proyectos porque éstos seguían "la dirección general de la tendencia germano suiza"<sup>9</sup>.

Podría decirse, sin embargo, que su visión de esta "dirección general" era demasiado limitada, y su crítica, aunque sugerente, adolecía de la misma simplificación de la que se acusaba a la arquitectura suiza. Afortunadamente, ésta es a menudo más rica que el discurso que la describe, y su propia esencia parece incluir la complejidad y la integración de distintos factores en un todo unificado. Esta categorización de los principios constructivos también debe matizarse; por un lado, muy pocas veces se hallan en estado puro, y por otro, es obvio que no son suficientes por sí solos para explicar el tipo de arquitectura en cuestión. El **mundo de piedra de las Termas de Vals** sin duda causa un impacto directo por su sensualidad, pero la estructura de volúmenes y losas también puede entenderse tectónicamente, al igual que la gran variedad de asociaciones y niveles de significado que contienen.

Cuando se habla de la cultura de la construcción en la arquitectura suiza, podría hacerse referencia también al realismo. Este término ha sido una tendencia arquitectónica constante en Suiza desde los años setenta del pasado siglo y quizá deba su longevidad al hecho de que no pueda ajustarse a una definición precisa, pero indudablemente contiene un elemento esencial: su base en la realidad sólida y cotidiana, que interpreta y transmuta en formas de arte, algo por otra parte, muy genuino del espíritu *povera*. Se trata de una arquitectura que parte de una cultura técnica orientada hacia la resolución de problemas y propone obras que pretenden algo más que la pura funcionalidad y los temas concretos. Una parte de esta cultura es la obligación de construir la "difícil totalidad", que abarca la complejidad e integra diversas influencias, al mismo tiempo que permite únicamente algunas contradicciones que no ponen en peligro la unidad de la obra. En otras palabras lo que tenemos aquí es una síntesis en la que la construcción es un aspecto importante pero sólo uno, al igual que la "funcionalidad es sólo un aspecto de la navaja del ejército suizo"<sup>10</sup>.

En su libro "*Pensar la arquitectura*" Peter Zumthor, escribe expresamente sobre el *arte povera*: "Se debe buscar formas con sentido para los remates. Las particularidades determinan el ritmo formal del edificio. Los detalles deben expresar lo que exija la idea fundamental del proyecto en su lugar correspondiente: integración o separación, tensión o ligereza, fricción, solidez, fragilidad. Los detalles, cuando se ejecutan bien, no son decoración, no distraen sino que conducen a la comprensión del todo, a cuya esencia pertenecen. En toda creación cerrada en sí misma, se aloja una fuerza mágica. Es como si uno sucumbiera al encanto de un cuerpo arquitectónico plenamente desarrollado. Emergen sentimientos. Algo nos conmueve".

"La presencia de determinados edificios tiene, para mí, algo secreto. Parecen simplemente estar ahí. No se les depara ninguna atención especial, pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen. Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: "Soy como tú me ves y pertenezco a este lugar".

<sup>9</sup> FREI, HANS "*Simplicité de nouveau*" in Stanislaus von Moos, Karin Gimmi, Hans Frei, *Minimal Tradition*, Baden, Verlag Lars Müller, 1996.

<sup>10</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. "*Swiss Made. Nueva arquitectura suiza*". Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

MUSEO DE ARTE BREGENZ. AUSTRIA. 1989-1997.  
ESPACIO INTERIOR DIÁFANO CON EL TECHO DE VIDRIO.







Recinto para el emplazamiento arqueológico romano. Chur. Suiza. 1985-1986



MARIO MERZ: " *Cuando las actitudes se convierten en formas*". Kunssthalle Bern, 1969

MARIO MERZ. " *Iglú de Piedra*". Naturaleza y equilibrio. Países Bajos. 1982



Capilla de San Benito. Sumvitg. Suiza. 1987-1989. Detalle colocación del material. Espacio interior



Capilla de San Benito. Sumvitg. Suiza. 1985-1989 Materiales y textura exterior.



Paredes interiores de la Capilla del Hermano Klaus. Alemania. Texturas de los paramentos interiores

“Despierta toda mi pasión poder proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican. Pienso que las estructuras portantes y las construcciones ocultas de una casa deben estar dispuestas de tal forma que pongan al cuerpo arquitectónico ya acabado en un estado de tensión y vibración interna<sup>11</sup>”.

Para construir un edificio de una forma clara y lógica es necesario hacer un proyecto que siga criterios racionales y objetivos. Si admito que el transcurso objetivo

“Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que tiene lugar en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial<sup>12</sup>”.

Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estilístico o histórico no tiene ya ninguna importancia. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. La arquitectura está expuesta a la vida; si su cuerpo es lo suficientemente sensible, puede desarrollar una cualidad capaz de ser garante de la realidad de la vida pasada.

Creo que actualmente la arquitectura tiene que reflexionar sobre su cometido y posibilidades originarias. La arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo inesencial, la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia, enfrentarse al desgaste de formas y significados y hablar su propio lenguaje.

Las cosas, las obras de arte que nos conmuevan, tienen muchos estratos, poseen muchos, quizás infinitos, planos de significado que se superponen y se amalgaman, transformándose a la luz de las distintas maneras de ser contempladas. La abundancia de estratos y la riqueza hablan por sí mismas desde las propias cosas. Aplicado a lo arquitectónico, para mí esto significa que la fuerza y la multiplicidad de estratos de significado emergen de la propia tarea constructiva, es decir, de las cosas que la integran o la condicionan.

Se busca responder a toda una serie de preguntas fundamentales que conciernen al lugar, al programa y a los materiales de construcción -montaña, piedra, agua- y que no se podían representar. Sólo cuando fue posible ir dando respuestas al lugar, al material y a la tarea constructiva, surgieron poco a poco estructuras y espacios que sorprenden y que tienen el potencial de una fuerza primigenia que se remonta más allá de la mera disposición de formas estilísticamente preconcebidas. Participa del mismo pensamiento que unía a los artistas *povera*, cuando explica su filosofía respecto a la arquitectura, y escribe que ocuparse de las leyes propias de cosas concretas -como montaña, piedra o agua- teniendo como telón de fondo una tarea constructiva que entraña la posibilidad de captar algo de la esencia de esos elementos, y luego expresarlo, es desarrollar una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a las cosas. Ante estos principios, las imágenes preconcebidas y las representaciones formales estilísticamente prefabricadas solo pueden bloquear el acceso.

¿Por qué se busca tan raramente lo natural? ¿Por qué en arquitecturas recientes encuentra uno tan poca confianza en las cosas primigenias que constituyen la arquitectura? Cosas tales como el material, la construcción, lo portante y lo portado, la tierra y el cielo, con confianza en los espacios libres, espacios en los que se procura su envolvente como configurador espacial que los define, la forma que lo excava, su vacío, su luz, su aire, su olor, su capacidad de recepción y de resonancia.

Las teorías desprendidas de las cosas no es la que me interesa, sino que es la realidad de la tarea constructiva concreta, cuya finalidad es ese habitar hacia la que quiero dirigir mi fantasía. Es la realidad de los materiales de construcción: piedra, hormigón, a etc. y la realidad de las formas constructivas lo que utilizo para levantar el edificio en cuyas propiedades intento penetrar con mi imaginación, preocupado por su sentido y su sensualidad, a fin de que así se pueda encender, quizás, esa chispa del edificio capaz de alojar al ser humano. La realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo. No hay ninguna idea fuera de las cosas. Si un proyecto se nutre únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, está falto de la confrontación con el mundo. Si una obra de arquitectura solo cuenta el curso del mundo o de lo visionario, sin considerar el lugar concreto donde se levanta, entonces falta el anclaje sensorial al lugar, el peso específico de lo local.

---

<sup>11</sup> ZUMTHOR, PETER. “*Architecture and Urbanism*”. Extra Edition, 1995.

<sup>12</sup> ZUMTHOR, PETER. “*Enseñar arquitectura, aprender arquitectura*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

CAPILLA DE SAN BENITO. SUMVITG. SUIZA. 1985-1989.  
DETALLE COLOCACIÓN DE LAS TEJUELAS DE ALERCE.





PAREDES INTERIORES DE LA CAPILLA DEL HERMANO KLAUS. ALEMANIA.  
TEXTURAS DE LOS PARAMENTOS INTERIORES





CAPILLA DE SAN BENITO. SUMVITG. SUIZA.1985-1989.  
DETALLE COLOCACIÓN DE LAS TEJUELAS DE ALERCE.





Casa Gugalun. Versam. Suiza. 1990-1994  
Texturas fachadas de madera y hormigón del Estudio de Peter Zumthor



Casa Gugalun Versam. Suiza. 1990-1994



Termas de Vals. Suiza. 1990-1996.Exterior



Termas de Vals. Suiza. Exterior/Interior



Termas de Vals. Suiza. Exterior



Peter Zumthor escribe: "La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial".<sup>13</sup> Al contrario que el *povera*, que habitualmente no responde a una acción preconcebida o planificada.

La textura casi violenta del hormigón nos acerca a las condiciones determinadas en el arte moderno; Zumthor ha mencionado el movimiento *arte povera* como una inspiración. La referencia a la naturaleza también está presente en la cubierta, que estaría inundada de agua. A esta cubierta líquida, cuyo objetivo es propiciar mayor confort térmico, también los pájaros acudirían a beber agua, y junto a ella brotaría una flora húmeda que marcaría las fachadas del edificio hasta ir disolviéndose en el paisaje natural. Si esto ocurriera el edificio desaparecería de nuevo entre la naturaleza como ha ocurrido durante años con los cristales, piedras rocosas y serigrafías de las paredes de la Fábrica Ricola de Herzog y de Meuron en Mulhose-Brunstatt. Francia. obra de 1992-1993. Este proyecto ocupa un lugar destacado dentro de la familia de nuevas construcciones que exploran la idea del edificio como una especie de paisaje social. Centrándose así en la geometría oculta de la naturaleza y no primordialmente en la apariencia externa de esta misma.

Las **Termas de Vals**, son un edificio extraordinario por su conexión con el valle y la comunidad, por el rigor de la planta, por la novedad de su construcción, por la precisión de los materiales y por la sensualidad de la experiencia. Son un buen ejemplo de muchas de las cualidades de su trabajo, la más importante de las cuales es la primacía de la experiencia arquitectónica. Puede parecer tautológico, pero sus obras insisten en recordarnos esas cualidades arquitectónicas elementales.

Lugares donde el entorno natural domina el paisaje. Fronteras entre lo natural y lo artificial. Ocupación y uso histórico. La complejidad de la relación entre hombre y naturaleza, entre habitar y apropiarse del territorio. Construir a partir de una lógica, una ética y una estética que surge del lugar mismo, para transformarlo de manera positiva y a la vez conservar su esencia más antigua: el paisaje natural.

La imagen hacia el exterior se define a base de materiales naturales, "artificialmente" dispuestos. La piedra local de color variable entre azul, gris y verde, labrada en lajas rectangulares de cantos bien perfilados, pero colocadas ligeramente fuera de paño, generan una textura irregular, que recubre todo el exterior y le da, en la distancia, una apariencia monolítica, incorporando en ciertos casos elementos que apelan a otros sentidos, como el olor, el sonido, el gusto y el tacto.

Materiales y sistemas constructivos. El edificio está construido a base de hormigón y piedra. Ésta se utiliza como acabado que domina pavimentos, muros y cimentación, hasta muros y losas. Los muros forman una sola unidad entre la piedra y el hormigón, la primera se coloca al exterior como encofrado, que sirve para el posterior vaciado del hormigón, así éste y la piedra conforman una sola pieza. Este detalle ha sido cuidado por el arquitecto ya que la piedra es el acabado final de las caras exteriores del muro.

Las cubiertas son el otro elemento de hormigón que queda visto tanto en el interior, como en la fachada, como remate o cornisa, sin embargo en la parte correspondiente a la azotea, está acabada con un recubrimiento vegetal, sólo interrumpido por una serie de franjas de cristal esmerilado que dibujan una cuadrícula ortogonal irregular sobre la ladera. Este trazado de líneas no es gratuito, ya que el cristal sirve para cubrir las juntas constructivas entre losas que, no sólo para permitir la dilatación adecuada en este clima extremo y evitar eficientemente la entrada de agua o viento, sino también buscan un efecto lumínico controlado para el interior.

De esta manera las juntas constructivas dibujan unas líneas de luz en el interior, logrado a base de colocar las losas apoyadas cada una de ellas en uno de los bloques pétreos que conforman los muros, constituyéndose en uno de los detalles constructivos más interesantes del edificio. Esto provoca por otro lado que los espacios interiores que no dan hacia una de las fachadas exteriores, tengan poca iluminación natural para lograr el efecto de penumbra que se busca, para matizar el ambiente. Piedra, hormigón, agua, penumbra, luz, sombra, son los materiales que conforman este espacio arquitectónico, muy vinculado a la memoria.

Se consideran en todas sus cualidades y posibilidades. La piedra natural extraída de la misma montaña como material dominante en exteriores e interiores contribuye a conformar diferentes ambientes, mediante la variación de texturas, o su tonalidad que se exagera o suaviza mediante el control de la luz y la penumbra sobre un paño determinado, a pesar de mantener una colocación constante en los muros.

<sup>13</sup>

ZUMTHOR, PETER: "Enseñar arquitectura, aprender arquitectura", 1996.





TERMAS DE VALS. SUIZA. 1990-1996. EXTERIOR/INTERIOR





Termas de Vals. Suiza. Exterior/Interior



PETER ZUMTHOR. Termas de Vals. Suiza. 1990-1996

Termas de Vals. Suiza. Interior



Termas de Vals. Suiza. Exterior



PETER ZUMTHOR. Termas de Vals. Suiza. 1990-1996.



Termas de Vals. Suiza. Exterior

El agua natural se hace presente no solo en las piscinas, sino en sus diferentes vertientes: para ser saboreada, escuchada (fuentes, chorros de agua), vista (el color oxido del escurrimiento por su contenido mineral), y para ser tocada (agua fría y caliente).

Un único elemento es muro, estructura, acabado, fondo de escenario, remate visual; su ornamentación está en su textura, en el ángulo en el que le llega la luz, el color natural; lo es todo al mismo tiempo. Una simple junta constructiva es tratada no sólo en su aspecto técnico y funcional, tiene una tarea fundamental en la teatralización del espacio, en bañar de luz natural ciertos paños de los monolitos interiores, de evocar la luz que se cuela en este "bosque pétreo".

La presencia escultórica del inmueble como objeto visualmente potente desde el exterior, pero también desde el interior es más que evidente. La selección de materiales naturales para acabado y apariencia dominantes no es gratuita, busca mostrar las cualidades de los mismos y su potencia para conformar un espacio artificial.

Es interesante apreciar cómo ese carácter escultórico es transferido al entorno natural, el cual se convierte en diversas "piezas" diseminadas por el edificio, que se hacen más evidentes entre el paisaje de la montaña que enmarcan los grandes huecos, y definidas en tramas ortogonales<sup>14</sup>. De este modo el edificio proyecta un lenguaje de gran riqueza poética: aparenta ser un gran monolito, pero fabricado de pequeñas lajas de piedra. Es acabado y estructura al mismo tiempo. La cubierta es techo y ladera de la montaña simultáneamente. Los grandes bloques de piedra con su presencia como sólidos, además de soportar las losas voladas, están huecos por dentro, para albergar diferentes funciones de baño o descanso. Se trata de un sólido o vacío, dependiendo como se les mire.

Los materiales que conforman los espacios que proyecta Zumthor van más allá de lo convencional: El espacio se construye utilizando la luz y sus variantes, sombras, penumbras, puntos luminosos que participan en la conformación del ambiente que se pretende sea percibido; El paisaje es muro que envuelve, cielo o pradera que cubre; El agua con el sonido que produce, la sensación que transmite, o su mutación en vapor que delimitan o matizan cada espacio, forma parte integral del mismo; todos en relación al tiempo, la estación que transcurre. Pequeños vanos, el acceso limitado de la luz natural en el interior, el sonido permanente del agua, el escurrir de la misma manchando al propio edificio, una especie de collage natural al recorrer el edificio.

Esta lectura estética del edificio que involucra el uso de los materiales, son uno de los puntos de fundamentales del proceso creativo para Zumthor, por los cuales tiene un sentido o gusto especialmente agudo, derivado entre otras cosas, de su propia experiencia como ebanista, y que los considera de manera integral al seleccionarlos: en su forma, sus propiedades, su sensualidad, su significado.

A partir de un acercamiento claramente fenomenológico se utilizan para un variado doble juego: son materiales naturales: piedra, pasto, agua, dispuestos de manera artificial, mediante formas geométricas bien definidas.

Se pretende producir un intenso diálogo a partir de lo tangible, para llevarlo más allá de lo meramente físico y anclarlo con fuerza en nuestra capacidad sensorial. La cueva o la gruta como figura y presencia es evidente, pero no se limita a formas materiales abstractas, el manejo de la luz, combinando zonas interiores dominadas por la penumbra, con acentos lumínicos, la humedad del ambiente interior, o el sonido de goteo constante, intentan ampliar las sensaciones metafóricas.

Se trata de un nivel de mayor profundidad, más complejo, subjetivo, que es tangible e intangible a la vez, es una experiencia estética basada en alertar todos los sentidos: la vista, el olor, el sonido, el tacto e incluso el sabor. La utilización del edificio y sus distintos espacios está basada primordialmente en experiencias sensoriales, algunas muy contrastantes.

Quizás sea una obra de Zumthor también próxima al *povera*. Lo sensual, confortable y persuasivo de su contemplación y su uso, la hacen tremendamente habitable, utilizable. Su rigurosa estructura y el ensamblaje de espacios y secuencias la definen como un edificio muy funcional, de un altísimo grado poético. La conexión con el *povera* está en la elección y textura de los materiales, el control, que tiene connotaciones de algunas obras de Jannis Kounellis.

---

14

ZUMTHOR, PETER. "Peter Zumthor Works", Lars Müller Publishers. Baden, 1998.





PETER ZUMTHOR. TERMAS DE VALS. SUIZA. 1990-1996.







Termas de Vals. Suiza. 1960-1996 Interior.



JANNISKOUNELLIS



Capilla de campo Hermano Klaus. Alemania. 2007. Exterior



Capilla de campo Hermano Klaus. Wachendorf, Mechernich, Alemania. 2007



Capilla Hermano Klaus. Exterior. Texturas del hormigón.

La **Capilla de Campo**, del 2007 dedicada al santo suizo Nicolás von der Flüe, conocido como Hermano Klaus, fue encargada por una familia de granjeros. Construida en su mayor parte por ellos mismos en 2.007, el pequeño edificio se encuentra en una parcela perteneciente a esa familia, situada en la finca de Scheidtweiler, Mechernich, a las afueras de Colonia.

**Sobre los campos de cultivo** se alza una torre prismática de doce metros de altura y planta poligonal con cinco lados de distinta longitud, que dotan al volumen de unas proporciones cambiantes, según la perspectiva. El edificio de aspecto impenetrable recuerda un torreón medieval. Un estrecho camino de tierra conduce hasta un pesado portón triangular, recortado sobre uno de sus frentes, que da acceso a un interior oscuro e íntimo dominado por líneas curvas. Éstas se desvelan gracias a la luz sólida que penetra a través de un estrecho hueco situado en la cubierta y se desliza por la arrugas las paredes, enfatizando su textura irregular.

La capilla comenzó con un **boceto** que con el tiempo fue evolucionando hasta convertirse en un punto de referencia fundamental en el paisaje natural de Mechernich, Alemania. "Para mí, los edificios pueden tener un hermoso silencio que se asocia con atributos como compostura, autocontrol, durabilidad, presencia, integridad, y también con la calidez y la sensualidad, un edificio que está siendo el mismo, siendo un edificio que no representa nada, solo es..."<sup>15</sup>

Antecedentes: está situada en un **campo de trigo**. En el proceso de siembra y recolección, existe el intermedio, la quema de rastrojos. Este proceso de fertilización y eliminación del pasado, de purificación – viaje iniciático que penetra en una torre de aspecto medieval- para descubrir en su interior, un conocimiento, una experiencia, mediante la cual se adquiriría a través de sus partes el infierno, purgatorio y paraíso, y como en la Divina Comedia, la tierra, el aire, el agua y el fuego.

Se trata de un nivel de mayor profundidad, más complejo, subjetivo, que es tangible e intangible a la vez, es una experiencia estética basada en alertar todos los sentidos: la vista, el olor, el sonido, el tacto e incluso el sabor. La utilización del edificio y sus distintos espacios está basada primordialmente en la experiencia sensorial, algunas muy contrastantes.

Elemento vertical que destacaba en la llanura, un prisma de base poligonal que señala un acontecer en un lugar como va esa arquitectura. La capilla Bruder Klaus se presenta como una **construcción monolítica de consistencia pétrea** en el exterior, pero estas formas alistadas encuentran su contraste en un interior que se resuelve como espacio íntimo, en una apología del tacto hecho visible.

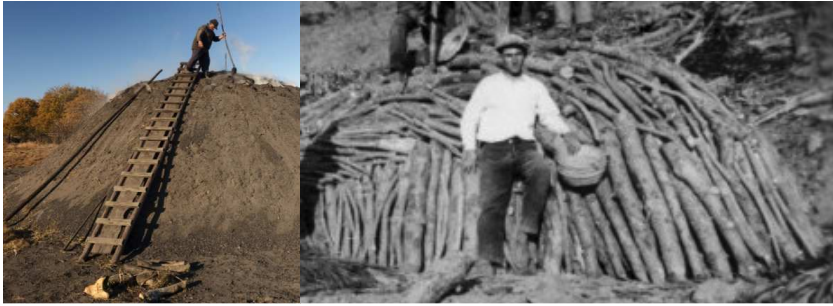
**Lo primero es la percepción en la distancia.** El volumen de la capilla domina el paisaje. Su tonalidad se confunde con la plantación de trigo de lado del campo que se extiende al de ella. Al aproximarnos hacia el lado más estrecho del volumen, que parece continuidad con uno de los frentes mayores, ofreciendo una perspectiva cambiante, al tratarse de una planta poligonal irregular de cinco lados que hace que el volumen se perciba distinto según el punto de vista. La percepción exterior sin embargo no delata el interior, ni siquiera en el perímetro del recinto, que pasa de poligonal a curvo, de modo que la percepción de este interior sigue constituyendo, como el arquitecto deseaba, una sorpresa.

Un **portón triangular de entrada**, es precisamente lo más afortunado del proyecto, da acceso a un espacio sombrío de aspecto masivo y superficies ásperas, de una rugosidad seriada, rocosa, pero con el olor y la textura de la madera quemada, tal vez un fósil. En todo caso está la constancia de una temporalidad determinada con indicios de una materia de transformación. Unas lucecitas se hacen intermitentes al paso, destacando sobre las estrías de la masa petrificada.

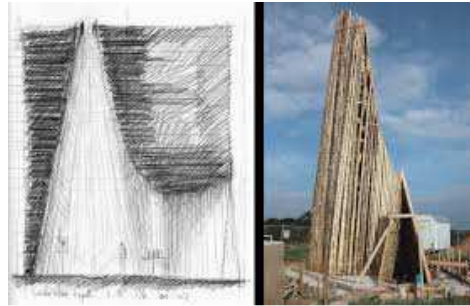
Para la capilla, Zumthor desarrolló una **técnica de construcción primitiva**, que podría ser realizada por las personas que iban a visitarlo después. Árboles talados en los alrededores fueron unidos en forma de cono, que se convirtió en el encofrado interior, el encofrado exterior era deslizante y mucho más simple, vertical, un mortero de hormigón seco fue sellado en la cavidad entre las dos formas y por último, un fuego de combustión lenta estaba encendido en el suelo, para la desecación y contracción de los troncos de los árboles, y que producía al mismo tiempo, el ennegrecimiento de las paredes.

<sup>15</sup>

ZUMTHOR, PETER. "Atmósferas", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2.006



Carboneros.



Capilla del Border Klaus. Dibujo de la sección y encofrado.



Capilla del Hermano Klaus. Paramentos interiores. Textura quemada.



Capilla Hermano Klaus. Proceso de hormigonado.



Capilla Hermano Klaus. Textura Exterior. Perforaciones. Secciones generales.

La disposición meticulosa de los **árboles en forma de lágrima** u hoja creó el óculo que proporciona la única luz directa para el pequeño espacio oscuro. El cuerpo de la capilla se construyó en torno a esta tienda cónica de troncos con hormigón, que había de otorgar la masividad al conjunto. realizado con grava del río, cemento blanco y arena amarilla rojiza. Éste fue vertido en tongadas y cada una se realizó con veinticuatro horas de diferencia. Posteriormente se hizo una hoguera durante tres semanas en el interior del edificio. En la parte superior se dispone un hueco para la salida del humo producido por la quema de los troncos. Al retirar los restos del molde apareció la huella de la madera chamuscada, palpable visual y enfáticamente, sobre el material anterior, y ahora endurecido, solidificado.

Posteriormente, para retirar el **encofrado interior, se quemaron los troncos** que una vez consumidos dejan de sí una cavidad hueca ennegrecida, como un negativo de paredes carbonizadas en las que quedaron pocos rastros de los troncos originales, desvelándose así el negativo de la imagen de un bosque, en el que se puede ver la huella de las ramas de los troncos y oler a madera quemada.

En la parte superior del volumen a través **del hueco** penetra la luz, el aire y el agua de la lluvia. Seguidamente se extendió suelo de mortero de hormigón al que añadió una capa de una aleación de estaño y plomo fundido, cuatro toneladas de latas recicladas que fueron vertidas manualmente. Los más de trescientos agujeros realizados en el hormigón a modo de una constelación se rellenaron con tapones de cristal soplado por vidrieros.

A través del **agujero** situado en la cubierta penetra el agua de la lluvia, creando un pequeño charco en el suelo. De este modo la capilla consigue combinar los cuatro elementos fundamentales: agua, fuego, tierra y aire. La capilla, ejecutada con materiales locales, juega con estos cuatro elementos, en un ejemplo que combina artesanía y autoconstrucción y rezuma espíritu povera.

La evidente direccionalidad de las paredes dirige la vista hacia arriba, hasta el punto donde el techo está abierto al cielo y las estrellas de la noche. Esta abertura controla el clima interior de la capilla. Tanto la luz solar como el aire con la lluvia penetran por la abertura y crear un ambiente de experiencia muy específica según la hora del día y la época del año. Además de por el óculo, la luz del día penetra en la capilla a través de más de **trescientas pequeñas perforaciones** ubicadas en los muros perimetrales de hormigón, que otorgan un matiz particular a las puntuales entradas de luz y que resultaron imprescindibles debido a las corrientes de aire que se originaba dentro de la capilla.

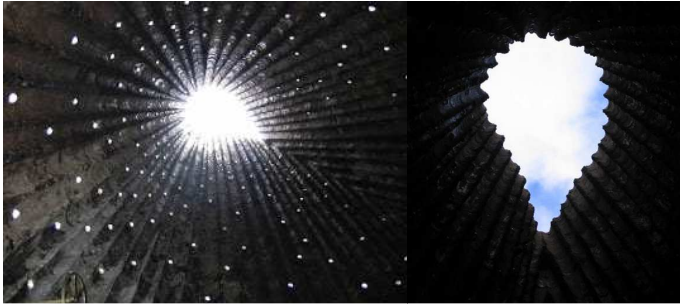
Para el diseño de una arquitectura con una sensual conexión a la vida, hay que pensar de una manera que van más allá de la forma en la construcción. Este concepto suena a verdad en el diseño de Peter Zumthor. Para esta Capilla de Campo, un **interior místico** e íntimo que invita a la reflexión, está enmascarado por un exterior rectangular muy rígido. En un día soleado, el óculo se asemeja a la erupción de una estrella, hecho que puede hacer referencia a una visión del hermano Klaus en el útero.

Sentimientos sombríos y reflexivos, que se convierten en inevitables, y la capilla se convierte en una de las piezas más notables de la arquitectura religiosa hasta la fecha, con su **hormigón carbonizado y suelos de metal colado**. No hay una narración lineal que se pueda descubrir en la sucesión de aparentes contradicciones, pero hay una sensación de conexión con toda la historia de la arquitectura, de presenciar un diálogo a través del tiempo.

A través de la **puerta triangular** que gira con un eje que no coincide con su extremo por lo que parece estar despegada del muro, se ve un interior oscuro. La **forma curva de la planta** corta además la visión. La capilla es tan hermética, tan misteriosa que no sabemos qué contiene dentro. Nos encontramos ante una **gran escultura**, escala de objeto arquitectónico, que también nos invita a rodearla. Y antes de entrar en el espacio curvo, oscuro y pequeño se siente un fuerte olor a quemado. Las paredes negras oscurecen aún más la oscuridad, de repente se entiende donde proviene el olor, de las paredes. El color negro acentúa aún más el efecto olfativo. Una luz aparece detrás de la curva, desde arriba ilumina el suelo levemente brillante que refleja la luz con un brillo metálico, como si fuera la luz de la luna. Nos encontramos en un espacio muy pequeño, en su interior sólo cabe un grupo reducido de personas.

La tecnología de la utilización de mortero seco es de origen romano y se presentaba como un punto de partida perfecto para lo que es esencialmente un santuario católico. Al atravesar la puerta, el espacio oscuro parece contar una historia muy diferente, cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad, la huella de los troncos de los árboles adquirieron una presencia abrumadora, que recuerda a las descripciones romanas de reuniones con sus vecinos germánicos.





Capilla Hermano Klaus. Perforaciones interiores y Óculo



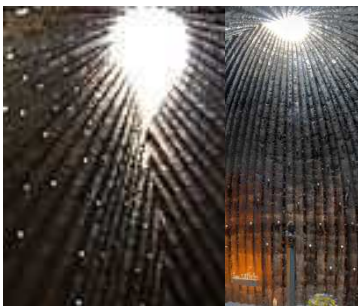
Óculo y texturas paramentos interiores.



Capilla Hermano Klaus. Piezas mobiliario del Interior



Capilla Hermano Klaus. Atmósfera interior.



Capilla Hermano Klaus. Interior



Se **circula periféricamente**, debido a la situación de los objetos que se encuentra dentro de ellas, a la sensación de desorientación el color y la oscuridad general, a la propia forma continua del muro y la textura intrigante de la superficie. Así palpamos el espacio. Los pies, sienten la textura del plomo fundido. Olemos la textura ennegrecida de los restos de troncos quemados. Los sentidos se superponen, agolpando las sensaciones, y acentuando, valga la redundancia, los estímulos puramente visuales.

En la capilla todos los sentidos confluyen en una dirección ascendente de la percepción interior, Forma acentuada por su textura, color, iluminación natural y artificial, haciendo combinar en ellos los cuatro elementos: agua, fuego, tierra y aire, en su presencia o en el rastro de su origen, reforzada además de por la huella de los troncos de árboles, por el olor a madera quemada, alude a la totalidad creada y al mismo tiempo el sentido unitario, global y definitivo de la obra, de forma coherente con su función.

Se maneja **la escala de lo íntimo**, donde domina el olor y el tacto, con la gran presencia de la textura en las paredes. Hay algo en estos relieves que recuerdan esculturas. La vista en el interior de la capilla carece de importancia. Estamos casi a oscuras y los pequeños agujeros en las paredes que permiten pasar la luz en puntos brillantes, nos deslumbra. El color ha desaparecido por completo. Tan solo hay una sencilla mesa de altar y un pedestal estrecho con el bronce de una cabeza, dispuesto a la misma altura que la nuestra. Estamos parados en un tiempo también detenido.

Del mismo modo que muchas de las obras e instalaciones de los artistas del *movimiento povera*, en la capilla realiza un ejercicio completo de investigación sobre la relación entre arquitectura y su percepción a través de los sentidos. El tamaño pequeño de la capilla está controlado por dimensiones antropométricas, las distancias con las cuales el hombre se relaciona con los objetos que están situados a su alcance. En este caso hablamos de los **muros y del suelo**. La capilla solo muestra al exterior unos muros plegados en forma irregular que esconden en su interior un muro continuo curvo que dibuja una forma estomacal en la que un conducto de continuidad conecta el exterior con el espacio sagrado, que pasa de tener una sección triangular con los dos muros inclinados, hasta la forma globoide, que conforma el interior.

Las condiciones sensoriales y físicas de los materiales, y las experiencias generadas por ellos, fluyen en cualquier interpretación o vivencia. En este caso, esa condición es aún más intensa ya que se hace coincidir con un programa especial, un lugar sagrado y simbólico, y se hace más intenso por su tamaño reducido. En este sentido la obra es un ejercicio de control de la escala de lo próximo, forzado además el contraste por una ubicación aislada que hace entrar en contraposición el interior y el exterior.

De este modo podemos advertir más claramente que el espacio de la arquitectura de Zumthor no es abstracto, sino muy concreto, dotado de una poética no intelectualista, sino sensible y emotiva. Lo cual no suprime lo espiritual, pues su percepción repite además la imaginación, la memoria, al intelecto, y lo que es más, trasciende todo en una espiritualidad, que diríamos encarnada, quizás por medio de la búsqueda de percepciones inusuales.

Como escribe Peter Zumthor: "En la arquitectura hay algo muy especial que me fascina: la tensión entre interior y exterior. Encuentro increíble que con la arquitectura arranquemos un plazo de globo terráqueo y construyamos con él una pequeña caja. De repente nos encontramos con un dentro y un fuera.

Eso significa algo también fantástico: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transición en su interior y exterior, una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible que provoca la concentración al sentirnos envueltos, y entonces tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público. La arquitectura trabaja con todo ello: tengo un castillo, vivo en él y hacia fuera os muestro esta fachada. Esta fachada dice: yo soy, puedo, quiero... y la fachada también dice: pero no os enseñe todo, ciertas cosas están en interior y no os incumbe".<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> ZUMTHOR, PETER: "Atmósferas". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2006. "La tensión entre interior y exterior". Páginas 44 - 47.







Termas de Vals. Interior. Luz. Agua. Texturas.



Recinto ruinas arqueológicas romanas. Chur. Suiza. 1985-1986



Estudio Peter Zumthor. Haldenstein. Suiza.



Recinto ruinas arqueológicas romanas. Chur. Suiza. 1985-1986

**La textura violenta del hormigón ahumado** nos acerca a algunas condiciones determinadas en el *Arte Povera*. El mismo Zumthor ha afirmado que lo considera fuente de inspiración. "Trabajo un poco como un escultor. Cuando empiezo, mi primera idea para un edificio con el material. Creo que la arquitectura trata de eso. No se trata de papel, no se trata de formas. Se trata de un espacio y un material". Es algo que parece más propio de un artista povera que de un arquitecto".

"Para mí, un edificio se vuelve interesante cuando se convierte en un edificio real, de *materia*, de carne y hueso, de piedra y acero, de vidrio, hormigón y madera. Lo que aprendí temprano en mi vida es que el ambiente creado por la arquitectura es informado por el espacio que rodea al cuerpo humano con la presencia física, no con ideas o conceptos abstractos, sino con presencia física. La arquitectura es algo experimental, algo que comienza con las emociones. Hay una conexión con el arte clásico, pero también creo que este es un aspecto muy natural, un principio básico. No soy tan estúpido como para posponer la cuestión de los materiales hasta el final de mi proceso de diseño. Me pongo a pensar desde muy temprano, preguntando: "¿Qué será esto?": Piedra, madera, vidrio. Me parece muy normal hacerse en primer lugar esta pregunta.<sup>17</sup>

En el capítulo "*Deseo*", afirma: "para construir un edificio de una forma clara y lógica es necesario hacer un proyecto que siga criterios racionales y objetivos. Si admito que el transcurso objetivo del proceso del proyecto se ve entrelazado, una y otra vez, con ideas subjetivas e irreflexivas, no hago más que reconocer la importancia que tiene el sentir personal en el proyecto. El proceso de proyecto se basa en un continuo juego conjunto de sentimiento y razón. Por un lado, los sentimientos, las preferencias, las nostalgias y los deseos que emergen y que quieren cobrar forma deben examinarse por medio de una razón crítica; por otro, el sentimiento nos dice si las reflexiones abstractas concuerdan entre sí. Proyectar significa, en gran parte, entender y ordenar. Pero creo que la genuina sustancia nuclear de la arquitectura que buscamos surge a través de la emoción y la inspiración".<sup>18</sup>

Al tratar la percepción melancólica, está convencido de que un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y que, con ello, puede adquirir una riqueza especial. "Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos sigue quedando, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estilístico o histórico no tiene ya, en este momento, ninguna importancia. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. La arquitectura está expuesta a la vida".

En "*Los pasos dejados tras de sí*", escribe: "cuando trabajo en un proyecto me dejo llevar por imágenes y estados de ánimo que permanecen en el recuerdo y que puedo relacionar con la arquitectura buscada. La mayoría de las veces las imágenes que se me ocurren tienen su origen en vivencias personales.

Propone la *Resistencia*: actualmente la arquitectura tiene que reflexionar sobre sus tareas y posibilidades originarias. La arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo inesencial, la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia, oponerse al desgaste de formas y significados y hablar su propio lenguaje. El lenguaje de la arquitectura no es ninguna cuestión sobre un determinado estilo constructivo. Cada proyecto se construye para un fin determinado, en un lugar determinado y para una sociedad determinada.

El modo de trabajar de Peter Zumthor tiene una continuidad povera, comentada por el mismo arquitecto, y en su arquitectura los materiales, potenciados por una puesta en obra inusual, adquieren una belleza en principio reservada a las obras de arte y que sirven para redefinir el espacio que los rodea. En "La dura pepita de la belleza" de 1991 reflexiona sobre lo bello: "La máquina es algo que no tiene partes superfluas".

---

<sup>17</sup> CONVERSACIÓN de Peter Zumthor con Blouin Artinfo

<sup>18</sup> ZUMTHOR, PETER, "*Deseo*". *Atmósferas*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2006.





Peter Zumthor trabajando con maquetas y materiales



Pabellón Suizo Expo Hannover.2000



Termas de Vals. Maqueta de trabajo



Estudio Peter Zumthor. Haldenstein. Suiza. 1985-1986

La belleza reposa en las “cosas naturales, prístinas, que no han sido ocupadas con signos o mensajes, y me sentía contrariado cuando no descubría ni podía desvelar el sentido de las cosas. “Mediante mis obras no intento producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan... La dura pepita de la belleza: su substancia concentrada”

“La belleza es una sensación. La razón desempeña un papel subordinado. Creo que reconocemos enseguida una belleza que surge de nuestra cultura y que está en correspondencia con nuestra formación. Vemos una forma o una configuración que se expresa, condensada en un símbolo que nos conmueve, que tiene la propiedad de ser, en sí, muchas cosas, e incluso quizá todo en uno: natural, fundamental, misteriosa, estimulante, excitante, palpitante...”<sup>19</sup>

“Mi función como creador de formas tiene que ver con el arte y con los resultados, la intuición y el artesanado; y con la hondura, la objetividad y la autenticidad. Para alcanzar la belleza tengo que estar atento a mí mismo, hacer las cosas que a mí me correspondan y no otras, pues esa substancia especial que reconoce la belleza y puede crear con gozo, se aloja en mí. Por otro lado, he de dejar que las cosas<sup>20</sup> que quiero producir -una mesa, una casa o un puente- hagan valer sus derechos.

Creo que toda cosa bien hecha presenta un sistema de organización que se adecúa a ella, que determina su forma y pertenece a su esencia. Esto es lo esencial que quiero descubrir y, por ello, al proyectar, sigo pegado al objeto mismo. Creo que hay un contenido de verdad en la experiencia sensorial real, más allá de opiniones e ideas abstractas”.

“Aplicado a lo arquitectónico, esto significa que la fuerza y la multiplicidad de estratos de significado emergen de la propia tarea constructiva. Intentamos responder a toda una serie de preguntas fundamentales que concernían al lugar, a la tarea y a los materiales de construcción -montaña, piedra, agua- y que, de momento, no se podían representar. Sólo cuando nos fue posible ir dando paulatinamente respuestas a las preguntas hechas al lugar, al material y a la tarea constructiva, surgieron poco a poco estructuras que creo que tienen el potencial de una fuerza primigenia que se remonta más allá de la mera disposición de formas estilísticamente preconcebidas.”

“Ocuparse de las leyes propias de cosas concretas -montaña, piedra o agua- teniendo como telón de fondo una tarea constructiva que entraña la posibilidad de captar algo de la esencia de esos elementos, y luego expresarlo, desarrollando así una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a las cosas. Así, las imágenes preconcebidas y las representaciones formales estilísticamente prefabricadas no podrían hacer otra cosa que bloquear el acceso”.<sup>21</sup>

“No se trata de liberar de su artificialidad a las cosas que se han de crear en un acto artificial, transmutándolas en el mundo de las cosas cotidianas y naturales, sino más bien de la creencia de que la verdad se esconde en las propias cosas (esto es *povera*) Creo que en los procesos artísticos que aspiran a la totalidad de sus producciones se les intenta dotar una y otra vez de una presencia análoga a la que las cosas tienen en la naturaleza o en el entorno virgen. Para mí, en los edificios hay un estar callado que es hermoso, y que asocio con conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad; ser él mismo, un edificio; no exponer nada sino ser algo”.

Heidegger escribe “Un rasgo esencial del ser humano es la estancia junto a las cosas”<sup>22</sup>. Esto lo entiendo yo en el sentido de que, incluso cuando pensamos, nunca nos encontramos jamás en un ámbito abstracto, sino siempre dentro de un mundo de cosas. Y sigo leyendo en Heidegger: “La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios se basa en el habitar”.

La realidad de las teorías desprendidas de las cosas no es lo interesante, sino la realidad de los materiales de construcción -piedra, hormigón, acero, madera, etc. y la realidad de las formas constructivas, esa chispa del edificio capaz de alojar al ser humano. La realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo. No hay ninguna idea fuera de las cosas.

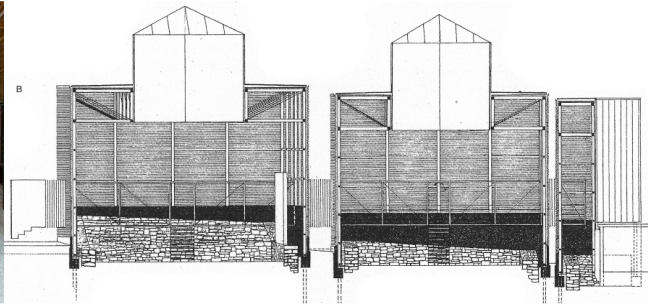
---

<sup>19</sup> PETER ZUMTHOR ¿*Tiene la belleza una forma?* Conferencia Venustas, Departamento de Arquitectura ETH de Zúrich, Suiza, 1998. Pensar la Arquitectura. Colección “Arquitectura ConTextos” (pág. 63).Gustavo Gili.Barcelona, 2004. ISBN 84-252-1992-2

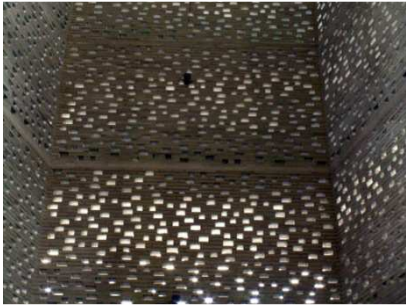
<sup>20</sup> PETER ZUMTHOR ¿*Tiene la belleza una forma?* Op.Cit.

<sup>21</sup> PETER ZUMTHOR. *La dura pepita de la belleza* Conferencia presentada Simposio de Piran. Eslovenia, 1991. Pensar la arquitectura. Colección “Arquitectura ConTextos” (pág. 63).Gustavo Gili.Barcelona, 2004. ISBN 84-252-1992-2

<sup>22</sup> HEIDEGGER, MARTIN , “*Construir, habitar, pensar*”



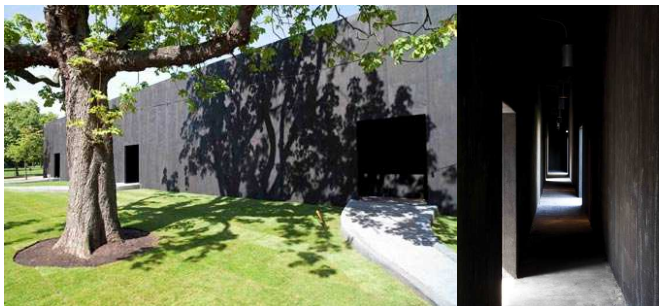
Recinto para el emplazamiento arqueológico romano. Chur. Suiza. 1985-1986



Museo de Arte Kolumba. Colonia. Alemania. 1997-2007. Interior. Celosía.



Materialidades en el Museo Kolumba



Exterior del Pabellón en la Serpentine Gallery de Londres.2011.Pasillo interior al porche



Jardín Piet Oudolf (Perennial plantación) interior del Pabellón negro en la Serpentine Gallery de Londres.2011

Zumthor escribe sobre lo que se debe transmitir a los estudiantes de arquitectura: “lo primero que se ha de explicar es que no se encontrarán con ningún maestro que plantee preguntas de las cuales él sepa de antemano la respuesta. Hacer arquitectura significa plantearse uno mismo preguntas, significa hallar, una respuesta propia mediante una serie de aproximaciones y movimientos circulares. Una y otra vez. La fuerza de un buen proyecto reside en nosotros mismos y en nuestra capacidad de percibir el mundo con sentimiento y razón. Un buen proyecto arquitectónico es sensorial. Un buen proyecto arquitectónico es racional”.<sup>23</sup>

La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto no es arquitectura, sino únicamente una representación de lo que es la arquitectura. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial. Experimentar la arquitectura de una forma concreta, se trabaja con materiales reales, se apunta siempre, y de una forma directa, a objetos concretos, hechos de materiales reales.

Se consideran en todas sus cualidades y posibilidades. La piedra natural extraída de la misma montaña como material dominante en exteriores e interiores contribuye a conformar diferentes ambientes, mediante la variación de texturas, o su tonalidad que se exagera o suaviza mediante el control de la luz y la penumbra sobre un paño determinado, a pesar de mantener una colocación constante en los muros.

El agua natural se hace presente no solo en las piscinas, sino en sus diferentes vertientes: para ser saboreada, para ser escuchada (fuentes, chorros de agua), para ser vista (el color oxidado del escurrimiento por su contenido mineral), para ser tocada (agua fría y caliente).

Un solo elemento es muro, es estructura, es acabado, es fondo de escenario, remate visual, su ornamentación está en su textura, en el ángulo en el que le llega la luz, el color natural, lo es todo al mismo tiempo. Una simple junta constructiva es tratada no sólo en su aspecto técnico y funcional, tiene una tarea fundamental en la teatralización del espacio, en bañar de luz natural ciertos paños de los monolitos interiores, de evocar la luz que se cuele en este “bosque pétreo”.

La presencia escultórica del inmueble como objeto visualmente potente desde el exterior, pero también desde el interior es más que evidente. La selección de materiales naturales para acabado y apariencia dominantes no es gratuita, busca mostrar las cualidades de los mismos y su potencia para conformar un espacio artificial.

Es interesante como ese carácter escultórico es transferido al entorno natural, el cual se convierte en diversas “piezas” diseminadas por el edificio que se hacen más evidentes; el paisaje de la montaña que enmarcan los grandes y pequeños vanos, el acceso limitado de la luz natural en el interior, el sonido permanente del agua, el escurrir de la misma manchando al propio edificio, una especie de collage natural al recorrer el edificio. Esta lectura estética del edificio que involucra el uso de los materiales, son uno de los puntos de fundamentales del proceso creativo para Zumthor, por los cuales tiene un sentido o gusto especialmente agudo, derivado entre otras cosas, de su propia experiencia como ebanista, y que los considera de manera integral al seleccionarlos: en su forma, sus propiedades, su sensualidad, su significado.

“A partir de un acercamiento claramente fenomenológico los utiliza para un variado juego doble: son materiales naturales (piedra, pasto, agua) dispuestos de manera artificial, mediante formas geométricas bien definidas en tramas ortogonales<sup>24</sup>”. Así el edificio proyecta un lenguaje de gran riqueza poética: aparenta ser un gran monolito, pero fabricado de pequeñas lájas de piedra.

Es acabado y estructura al mismo tiempo. La cubierta es techo y ladera de la montaña simultáneamente. Los grandes bloques de piedra con su presencia como sólidos, además de soportar las losas voladas, están huecos por dentro, para albergar diferentes funciones de baño o descanso. Se trata de un sólido o vacío, dependiendo como se les mire.

Los materiales que conforman los espacios que proyecta Zumthor van más allá de lo convencional: El espacio se construye utilizando la luz y sus variantes, sombras, penumbras, puntos luminosos que participan en la conformación del ambiente que se pretende sea percibido; El paisaje es muro que envuelve, cielo o pradera que cubre; El agua con el sonido que produce, la sensación que transmite, o su mutación en vapor que delimitan o matizan cada espacio, forma parte integral del mismo; todos en relación al tiempo, la estación que transcurre.

---

<sup>23</sup> ZUMTHOR, PETER, “*Enseñar arquitectura, aprender arquitectura*” Barcelona 1996 Editorial Gustavo Gili.

<sup>24</sup> ZUMTHOR, PETER.” *Peter Zumthor Works*”, Lars Müller Publishers. Baden, 1998.









Capilla del Hermano Klaus. Suiza. 2007

Peter Zumthor trabajando con maquetas y, materiales

Se busca producir un intenso diálogo a partir de lo tangible, para llevarlo más allá de lo meramente físico y anclarlo con fuerza en nuestra capacidad sensorial. La cueva o la gruta como figura y presencia es evidente, pero no se limita a formas materiales abstractas, el manejo de la luz, combinando zonas interiores dominadas por la penumbra, con acentos lumínicos, la humedad del ambiente interior, o el sonido de goteo constante, intentan ampliar las sensaciones metafóricas. Se trata de un nivel de mayor profundidad, más complejo, subjetivo, que es tangible e intangible a la vez, es una experiencia estética basada en alertar todos los sentidos: la vista, el olor, el sonido, el tacto e incluso el sabor. La utilización del edificio y sus distintos espacios está basada primordialmente en la experiencia sensorial, algunas muy contrastantes.



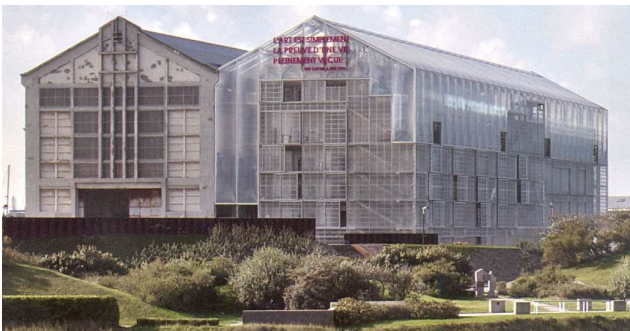
JEAN-PHILIPPE VASSAL Y ANNE LACATON



Casa en Coutras. Gironda. Francia. 2000



Espacio de Arte



Frac Nord-Pas de Calais. Dunkerque. Francia. 2009-2013



Casa en Dordoña. Francia. 1997

**LACATON Y VASSAL: fresca espontánea con la belleza de lo necesario:  
poético ligado a la eficiencia y a la economía.**

Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal retoman el aspecto ético de la arquitectura para volver a ponerla al servicio a la sociedad, ya que en las últimas décadas había quedado reducida a un simple lenguaje visual. Todas sus obras, por encima de cualquier ejercicio de estilismo, están al servicio del individuo, de la vida, de lo cotidiano y su estética se basa en su compromiso con las personas, con el habitar. Plantean la arquitectura al servicio de lo cotidiano, y su estética se desprende sin mediaciones estilísticas de su compromiso con el habitar. Utilizando elementos y sistemas que provienen de la construcción agrícola, estos arquitectos proponen estrategias y proyectos que asignan el presupuesto disponible con ejemplar pragmatismo, estableciendo las prioridades para alcanzar resultados eficaces.

En su arquitectura, que podríamos calificar de un realismo radical, combinan lo industrial con la artesanía, la investigación con la fresca, y el *readymade* con una especie de bricolaje, ofreciendo esencialmente espacios habitables dotados de sociabilidad e intimidad al mismo tiempo. Sus fundamentos son claros y su arquitectura vital tiene un profundo planteamiento que aparece de alguna manera a lo largo de todas sus obras y que podríamos relacionar con el espíritu del arte *povera* al manifestar una fresca espontánea con la belleza de lo necesario. Esta belleza de lo necesario está en pabellones, hangares e invernaderos y está también en su primera obra, la choza con cobertizo en Niamey. Partiendo de ese realismo radical, utilizan elementos y sistemas que provienen de la ingeniería civil y proponen estrategias, fijando las prioridades para repartir el presupuesto disponible, alcanzando resultados muy lúcidos.

*"Somos optimistas por naturaleza y lo primero que vemos en cualquier cosa es lo positivo y lo bello, esto siempre nos impulsa y nos da herramientas y argumentos para tratar los programas y temas que se nos proponen, aunque hoy en día el mundo invita a tomar riesgos o a construir una posición propia. Para nosotros es clave mantener los ideales, la curiosidad y la capacidad de asombrarse".<sup>1</sup>*

Su arquitectura, que podemos considerar heredera de la "*cultura povera*", no impone exigencias ni renuncias sino todo lo contrario, quizás la clave de esta cultura material y espacial está en que no hay huellas de renuncias, ni de resignación, porque el planteamiento es el inverso; la arquitectura ligera no se produce aligerando una más compleja sino construyéndola con los ingredientes materiales, técnicos e intelectuales del contexto en el que se opera y ese contexto, elegido o diseñado, tiene sus reglas, y el objetivo del proyecto es ensayar con ellas nuevas sintaxis. Poseen un verdadero respeto por la naturaleza de las cosas, por los materiales y por el paisaje. La ligereza y lo poético van ligados a la eficiencia extrema, al rigor y a la economía de medios. Esta ligereza y delicadeza y su relación con lo poético son para ellos algo muy importante en arquitectura junto a la posibilidad de generar emociones. Rebosan franqueza arquitectónica; de algún modo es una forma de hacer pasar a la arquitectura a un segundo plano, en sí mismo lo construido no es lo verdaderamente importante sino lo que éste produce en términos de calidad de vida, condiciones y relaciones.

Cambio de códigos tipológicos: "*La lógica de este distanciamiento entre la arquitectura y su código tradicional recuerda la filosofía de la distanciación, un acto que simplemente significa quitarle a algo los aspectos obvios conocidos y provocar en torno suyo, el asombro y la curiosidad y adoptar otra actitud, de modo que la arquitectura de Lacaton&Vassal nos pone el mundo al alcance para que nos apropiamos de él y lo cambiemos*"<sup>2</sup>. Su arquitectura puede entenderse anacrónica, en una época en la que para gran parte de la arquitectura contemporánea, la imagen se ha convertido en el criterio más valioso. Cuesta imaginar una arquitectura que haga frente a la cuestión de la forma de manera menos interesada. La forma no es para ellos un problema arquitectónico, sino simplemente una circunstancia añadida al enfrentarse a una determinada situación. La forma es, también, algo que aparece por sí misma y no una premisa, ni un objetivo en sí mismo, ni mucho menos un condicionante previo. Una arquitectura en la que todo está pensado y contiene sólo lo absolutamente necesario.

<sup>1</sup> LACATON Y VASSAL: "*Conversación con Cristina y Efrén García*". Revista El Croquis n.117. 2015)

<sup>2</sup> RUBY, ILKA Y ANDREAS: "*Espacio extra, extra grande. Sobre la obra reciente de Lacaton y Vassal*" en 2G Books.



Casa Latapie. Floriac-Bordeaux. Francia 1991-93.



Casa en Dordoña. Francia. 1997





Casa Latapie. Floriac-Bordeaux. Francia 1991-1993



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Transformación de un bloque de manzana Boulogne-Billancourt Francia.2010



Casa Latapie. Floriac-Bordeaux. Francia1991-93.



Viviendas Semicolectivas Saint Nazaire. Francia 2006- 2011.

Sus investigaciones constructivas se extienden a una gran variedad de tipos y escalas, desde la innovación técnica y conceptual en la rehabilitación, como en el Palais de Tokyo a la simplicidad formal de la intervención en grandes naves. Su arquitectura es refractaria al formalismo, se presenta como dispositivos que generan ambientes neutros, capaces de albergar e incluso anticipar diversas posibilidades de utilización.

El objeto preferido por Lacaton & Vassal en sus dislocaciones tipológicas es el invernadero. Y mientras que la novedad de lo moderno requiere la desaparición previa de lo existente, en su caso lo nuevo surge de lo antiguo. Se trata de un viaje a través del tiempo, para aprender del pasado como el futuro transforma al presente. Esta anticipación de las transformaciones supone una concepción del tiempo según la cual entidades antes separadas, como pasado, presente y futuro, se unen en un continuo donde podemos movernos.

El invernadero utilizado como referencia conceptual y material de ensayo, es para ellos una máquina de habitar definitiva: tipología modificada arquitectónicamente como producto, elemental, eficiente y económico. Estos contenedores fomentan la libre elección, obligando al habitante, que vive al día, a tomar continuamente decisiones en el marco de sus actividades. Actuando sin modelo y sin referencia al pasado, necesitado de adaptación a los cambios permanentes de la sociedad contemporánea. Allí donde la organización tradicional de la vivienda establecía las reglas de habitar, este nuevo tipo de dispositivo sirve de apoyo al usuario para organizar su propia vida en relación con sus gustos y deseos. Estas construcciones genéricas y a menudo aparentemente convencionales se plantean como verdaderos laboratorios de los usuarios. Se pasa de las actividades teóricas a las ocupaciones reales y posibles, a las que estos arquitectos procuran anticiparse.

Además de contener muchos de los elementos perseguidos: racional, industrial, ligero, lógico, liviano, aislante, sin grandes exigencias estructurales, simples, lo que hace interesante la forma de proceder de Lacaton&Vassal es el modo en que despojan al invernadero de la lógica de su sistema constructivo para convertirlo en algo listo para su manipulación, para lo cual es necesario, antes que nada, despojarlo de su especificidad para poder trabajar con él; necesita dejar de ser un invernadero, así este tipo y sus materiales asociados livianos, industriales y baratos, son los componentes de su mundo y los usan con total naturalidad.

*“Sabíamos que solamente con los invernaderos sería posible construir un volumen muy grande y que, al mismo tiempo contuviera las características espaciales y climáticas que nosotros buscábamos. ¿Será que estamos a favor de los hangares decorados tan apreciados por Robert Venturi? A favor de la unión de la eficacia y la política, en todo caso no queremos hacernos una especie de hiperfuncionalistas bajo el dictado de que la forma sigue a la función”<sup>3</sup>*

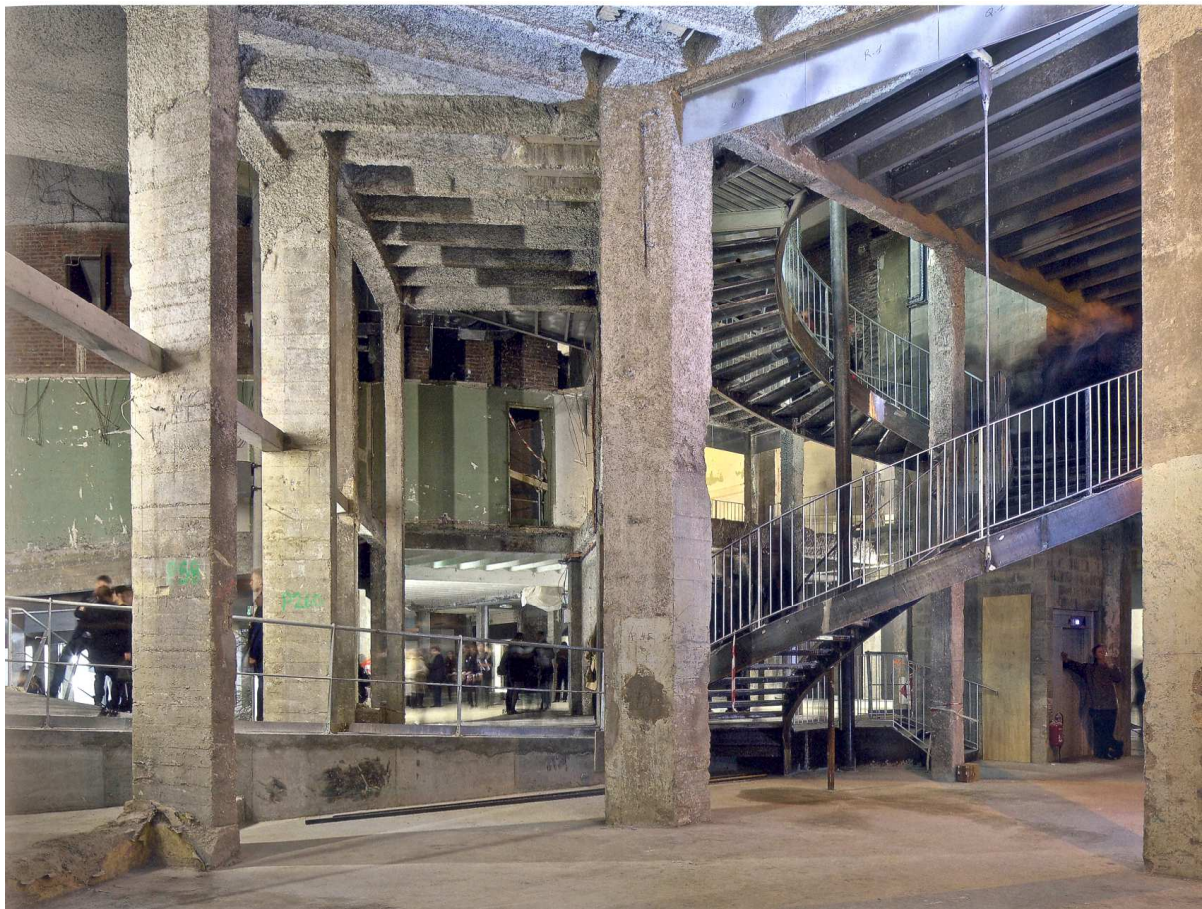
Busca construir *habitats* permeables y abiertos a la ciudad. Constituyen entornos confortables y flexibles, logrados mediante tipologías sencillas, soluciones constructivas ligeras y genéricas. Espacios flexibles capaces de recoger modos de uso alternativos; que asumen diversos estilos de vida y programas.

Se refleja el paso de una arquitectura de lo existente, la de los sujetos que piensan y aprenden del entorno, a una arquitectura de lo viviente, en la que la luz, el frescor, permiten el máximo desarrollo del individuo. Son construcciones que integran un conocimiento milenario y una tecnología avanzada. La simplicidad estética y constructiva, la utilización de esos sistemas constructivos industriales y agrícolas renueva sin estridencia la vieja fascinación de la arquitectura por la tecnología. Para estos arquitectos, el potencial arquitectónico de la tecnología no reside en su origen o definición lógica, sino en su potencial de trabajo, de reprogramación y de combinación con otros elementos.

La concepción creativa de la forma arquitectónica es reemplazada por el juego que se establece con lo preexistente, condicionantes y normativas, todo lo que generalmente se consideran obstáculos para la arquitectura y que en este caso parecen más estimular que entorpecer. Para ellos cuenta menos la forma final que la manera en que las cosas se disponen, encadenándose entre sí, expresando un proceso de estratificación donde lo que está en juego no es la forma del edificio, sino la posibilidad de que las cualidades espaciales heterogéneas puedan yuxtaponerse para generar así aspectos inesperados. Externamente, sus proyectos parecen simples construcciones genéricas, pero sus interiores desprenden emoción, no solo de tipo estético, como sucedía en las propuestas *“povera”*, sino que refleja el paso de una arquitectura “de lo existente” a una arquitectura “de lo viviente” en la que la luz, el frescor, la transparencia estimulan el máximo desarrollo del individuo.

<sup>3</sup> LACATON Y VASSAL. 2G LIBROS. EDITORIAL GUSTAVO GILI. S.L. BARCELONA, 2006. ISBN 978-84-252-2061

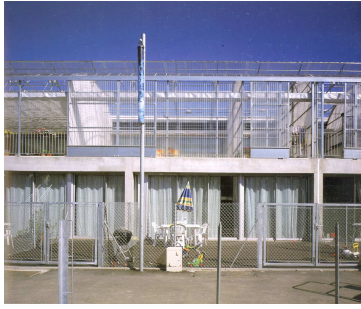






Palais de Tokyo. París. Francia. 2001





Viviendas en Mulhouse.Francia. 2001-2005



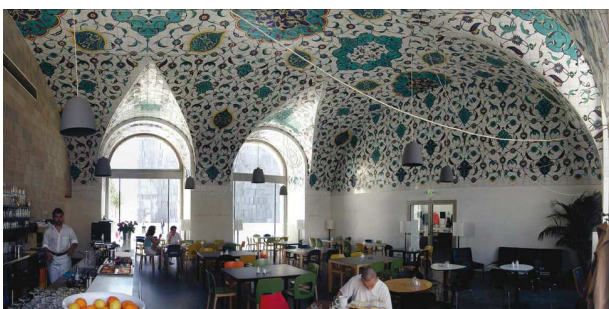
Viviendas Sociales y Residencia de Estudiantes OurcqJauers. París. Francia 2008-2014



Cabaña en Niamey. Paisaje. Níger. 1984



Cabaña en Niamey. Interior. Níger. 1984



Café en Viena. 2001

La renuncia de los arquitectos a intervenir y la ausencia de ego protagonista es provocadora. Plantea la cuestión de prioridades ante la situación preexistente en la que fundamentan su efectividad. La renuncia expresa a cualquier extravagancia formal y la eliminación de cualquier clase de polémica programática, otorga a esta arquitectura una capacidad subversiva, que ahora empieza ser valorada. De igual modo, a muchos les puede parecer que su arquitectura es simplista, sin apreciar la fuerza y radicalidad de lo sencillo, la belleza de lo evidente y el potencial de lo esencial, como sucede en la obra de los *povera*. En la arquitectura de Lacaton&Vassal, es una cuestión de principios huir de cualquier tipo de efectismo, algo que claramente se pone de manifiesto en su relación con los materiales. En este sentido, los materiales utilizados parecen sugerir, ante todo, una afinidad; tienen predilección por los materiales baratos, como paneles ondulados de policarbonato y aluminio, las chapas metálicas plegadas y los paneles de madera, así como la renuncia evidente a los materiales caros y de apariencia costosa, "socialmente" valiosos.

En pleno auge de la sociedad del espectáculo, la obra de Lacaton y Vassal, sorprende y desconcierta y señala sorprendentemente el advenimiento de una época posmediática. Para algunos, sus realizaciones se confunden con invernaderos habitados o participan de una arquitectura simplemente de bajo coste, pero ninguna de estas apreciaciones críticas alcanzan a comprender lo que está en juego: una arquitectura en el que la mirada se encuentra desviada, atraída hacia una distancia interna, abierta por el edificio, pero que no pertenece al mismo. Están convencidos que el espacio no debe imponer obligatoriamente un estilo de vida en particular y no se debe proyectar todo; solo se ha de facilitar un espacio proporcional que puede ser usado y apreciado. Resulta admirable su coherencia intelectual y todas sus construcciones son muy consecuentes con esos principios. Si se proponen suficientes cualidades y un amplio abanico de posibilidades habrá un máximo de oportunidades y el proyecto asumirá la posibilidad de ser cambiado y transformado. Consideran que es preferible hacer cosas simples en contextos ricos y complejos, en vez de generar complejidad en situaciones simples desposeídas de toda cualidad. Aquello que se muestra no es un objeto, sino lo que ese objeto puede revelar y que sin él permanece inadvertido: un espacio cualitativo, una distancia intensiva. En las diversas apropiaciones que los espacios desencadenan, se expresa la continuidad de un proyecto, en ella el espacio habitable y el proyecto arquitectónico se implican y se explicitan mutuamente.

Los interiores se desarrollan hasta encontrar su propia exterioridad en sí mismos y a ellos corresponde la transformación profunda de la fachada, como un sistema de diafragmas sucesivos que hacen natural su relación con el exterior. Son verdaderos paisajes que terminan por introducirse en el interior de las envolventes transparentes o translúcidas. Los conceptos de umbral e invención, los de intimidad y tradición, se engarzan orgánicamente, sin constituir modelos independientes. El espacio extra duplica la superficie prevista para la vivienda y crea una zona para actividades no consideradas en el programa original del proyecto; no basta con aumentar los metros cuadrados útiles sino que lo decisivo es organizarlos y distribuirlos. Este espacio "extra" se convierte para ellos en un instrumento fundamental para desplazar los límites de la arquitectura. Por una parte, se diluye el límite exterior de la arquitectura y su entorno, en la medida en que el "espacio extra" introduce un fragmento del espacio exterior en la interior y ciudad controlada del edificio. Por otra, modifica también los límites internos de su organización espacial, porque la integración de un espacio extra en el volumen del edificio cuestiona toda lógica convencional de la planta.

La consecución de un espacio extra es posible gracias al uso no convencional de ciertas tipologías ya la utilización de un sistema constructivo ajeno a la tipología del edificio, recursos que Lacaton y Vassal ya habían empleado anteriormente en edificios residenciales. Trabajar sobre cosas del mundo, sin expresar juicios sobre su entorno, asumiéndolo. El postulado básico de su arquitectura es el mismo: la ampliación del espacio mediante un espacio extra no contemplado en el programa. El modelo inspirador del diagrama conceptual para esta especie de casa doble es su primera vivienda la cabaña de Niamey, Níger, de 1984. En ella los arquitectos interpretaron la tipología tradicional del lugar con la creación de una cabaña circular cerrada, de paja, rodeada por un alto cercado y provista de una cubierta de una zona cubierta delante.

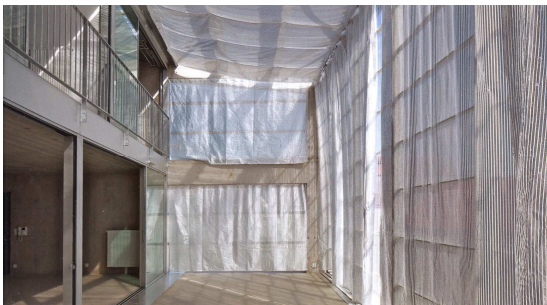
Construyeron una casa tradicional compuesta por dos elementos: una choza rodeada de un muro circular, y un espacio abierto, protegido del sol de manera que fuera posible la relación con el exterior. Su arquitectura exhibe una franqueza arquitectónica y un respeto por el paisaje que también demostrarán mucho después y a otra escala en el parisino Palais de Tokyo. La intervención en la choza de paja de Niamey, no se limitaba a la superficie ocupada, sino que se incluía en el conjunto del espacio circundante, que podría percibirse desde ella tanto visual como acústicamente, y también mediante el tacto y el olfato. El ámbito protegido situado entre la cabaña y la cerca configura una zona de transición vinculada tanto la cabaña como al espacio de aire libre. Este espacio extra se convierte en un instrumento fundamental para desplazar los



Casa D. Lege-Cap-Ferret Francia 1996-1998



Escuela de Arquitectura Nantes. Francia. 2003-200



Viviendas en Neppert. Francia 2009-2014



Viviendas Semicolectivas en Saint Nazaire. Francia 2006-2011



límites de la arquitectura. Se diluye el límite exterior y su entorno y se modifican también los límites internos de su organización espacial.

*"La situación de crisis actual me lleva a pensar la temporada que pasé en África. Vivir en un continente envías de desarrollo impone unas prácticas basadas en el hecho de que uno puede llegar mucho más lejos partiendo de algo que empezando desde cero, demoliendo por ejemplo. Es una práctica basada en recuperar valores que se dieron en un momento y que pueden ser impulsados de nuevo y permitir así alcanzar objetivos que serían mucho más difíciles de lograr si se partiese de un estado inicial. Esta forma de inteligencia que actúa "a partir de algo" es más enriquecedora que la tabula rasa. Me parece una opción muy interesante para idealizar la vivienda".*<sup>4</sup> Toda la arquitectura de Lacaton y Vassal atestigua esta magnífica transformación de la "plusvalía de lo costoso" a la "plusvalía de espacio". Un espacio sin problemática y con un potencial de posibilidades que desarrollan los propios usuarios mediante el proceso de habitarlo. En este sentido, la característica principal de esta plusvalía de espacio no reside sólo en más espacio disponible sino más potencial y más vida. Esto es, definitivamente, el lujo para ellos y en cada uno de sus proyectos persiguen la producción del lujo como una consecuencia, no como planteamiento previo, independientemente del presupuesto de que dispongan. En este sentido sería más acertado definirlos como los arquitectos del "espacio como lujo" en lugar de como unos autores de construcciones de bajo coste como se les clasificaba con frecuencia.

El concepto de tecnología lo someten a la misma relativización que el paradigma de la modernidad entusiasta y la utilizan como algo que puede elegirse, casi como *readymade*, apropiándose de ella para sus objetivos arquitectónicos. Por ello, su relación con la tecnología recuerda frecuentemente a algo parecido al proceso artístico de extrañamiento, mediante el cual convierten un invernadero en una casa mediante una dislocación intencionada. Por ello, su relación con la tecnología recuerda frecuentemente el proceso artístico empleado por Marcel Duchamp.

*"Volviendo a África, nunca he encontrado actitudes " tan modernas " en los modos de operar y de concebir como ese continente. Interrogación es probable que esto lo cause el hecho de enfrentarse a situaciones difíciles, a situaciones muy condicionadas interrogación posiblemente sea eso. En todo caso, lo que sí está claro es que, actualmente, atravesamos una época en la que los modos de hacer arquitectura y de hacer urbanismo están cambiando de manera radical. Y el fenómeno aún es más difícil en la medida en que seguimos entendiendo "el proyecto "como se hacía antes. Se enseña a partir del principio de la página en blanco. Nunca se parte de lo existente, salvo en lógicas patrimoniales. Hoy en día lo existente conforma una ciudad compleja, rica y difícil; y es con todo este material con el que debemos trabajar ". Creo que la utopía moderna empieza hoy, precisamente. Empieza con la idea del reciclaje de los espacios, que permite estrategias de unión, hibridación y transformación; estrategias que generan complejidades a las que no se podría llegar borrando lo existente. La transformación es un acto cultural".*<sup>5</sup>

Su particular relación con los materiales es otra característica de la arquitectura de Lacaton&Vassal. No tienen una preocupación por los materiales. Que se podría calificar de dramática, simplemente toman lo que está disponible y les parece adecuado para un proyecto determinado, lo convierten en material de construcción y elevan esos materiales hasta conseguir un lenguaje poético, como hicieron el grupo de los artistas *povera*, en sus obras.

La arquitectura vernácula africana les marcó y les proporcionó innumerables ejemplos de ello, pues utiliza tanto tipologías y materiales naturales como productos industriales en la construcción y su combinación no solo supone ningún problema, sino que es una fuente de inspiración y creatividad. Los materiales y los modos de montaje se perciben no en sí mismos sino como resultado de una tecnología lógica y proporcionada, capaz de generar verdaderos entornos habitables.

Por todo esto, es completamente errónea la idea de que en el caso de Lacaton&Vassal se trate fundamentalmente una cuestión de ahorro. Es una concepción clarividente de la arquitectura y un planteamiento profundamente ético que conlleva, sin constituir premisa, un resultado estético propio y si consiguen ahorrar gracias a tipologías reinventadas, materiales *povera* y métodos constructivos de coste reducido, es para invertir los recursos disponibles en espacio. Esta es la hondura de su obra, en ella no hay gravedad ni énfasis,

---

<sup>4</sup> VASSAL, JEAN PHILIPPE: *"Conversación con Frederic Druot sobre Eco-cultura y reciclaje"*. En el libro *"Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción"*. Pág.64.

<sup>5</sup> VASSAL, JEAN PHILIPPE: *"Conversación con Frederic Druot sobre modernidad y normas"*. En el libro *"Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción"*. Pág.72.



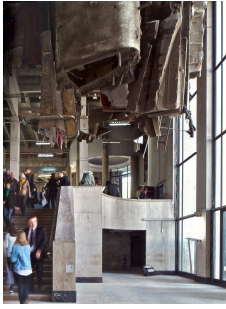
MUSEO ARQUEOLÓGICO. SAINTES. FRANCIA.1995





Casa D. Lege-Cap-Ferret Francia 1996-1998





Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Casa en Burdeos. Francia. 1999



Casa Cap Girona 1996-1998



Casa en Lége. CapFerret.Girona.Francia.1998



Museo Arqueológico. Saintes. Francia.1995

solamente autenticidad, honestidad, verdad, y como resultado, ligereza y deseo de procurar espacios serenos y confortables.

La manipulación de tipologías es otro elemento importante en la arquitectura de la Lacaton y Vassal, puesto que complementan el vínculo con el lugar mediante el cruce de tipologías y el uso de sistemas constructivos en programas para los que no fueron concebidos. Tanto los sistemas constructivos de invernaderos como los de aparcamientos, resultan pragmáticos y son extremadamente económicos, si se los compara con la arquitectura convencional y puede ser transformados en espacios para usos alternativos, con relativamente poco presupuesto. Buscan la incorporación y reprocesado de los elementos paisajísticos, arquitectónicos y de infraestructura que se encuentran, mediante una componente más bien sistemática, independiente del lugar. Su forma de construir, en fases consecutivas y con espacios insertados en otros, recuerda en cierto modo a los elementos teatrales, actividad en la que siempre se realizan intervenciones posteriores a la arquitectura primaria del escenario y precisamente esta componente escenográfica es una característica muy propia de sus proyectos. Al mezclar tipologías con sistemas constructivos ajenos a ellas, confieren a sus edificios un carácter tan distinto del habitual que condicionan la conducta de sus usuarios. "Queremos propiciar viviendas que no estén constreñidos por proyectos que no se adaptan a ciertos modelos de familia. Salir de la tipología uniforme y racional, y querer, además, operaciones que sean rentables económicamente".<sup>6</sup>

Son materiales cuidadosamente dispuestos en construcciones en seco con un gran rigor de ejecución y en su arquitectura se manifiesta una clara voluntad de definir los ambientes, desplazando la mirada sobre los elementos fundamentales de la construcción, un desplazamiento que constituye un cambio de modelo arquitectónico. Los materiales y su montaje se perciben no en sí mismos, sino como resultado de una tecnología capaz de generar verdaderos entornos donde pueden desarrollarse y crecer sin problemas. Todo es medio, entorno, y la estrategia de investigación del lugar se repite en la mayoría de sus proyectos urbanos y territoriales. Liberan a los materiales de la función narrativa y, en su lugar, lo someten a una lógica de usos. No se preguntan por el significado del material sino por sus posibilidades, de forma que el material se elige de acuerdo con sus características específicas. Por ejemplo, el policarbonato ondulado como revestimiento exterior produce un efecto de proximidad y lejanía, interior y exterior, que no se consigue con el vidrio. Evidentemente, el coste es también una razón importante para su elección, pero no se trata de la economía por la economía, ya que estos materiales se valoran también desde un punto de vista estético y moral como lo hace el arte *povera* con los materiales *pobres*, pero no los instrumentaliza, como sucedía en el arte pop en su crítica al consumismo capitalista. La relación con los materiales no es obsesiva. El material, como establecieron los artistas *povera* italianos, tiene algo que decir, su función es fundamentalmente didáctica, y al igual que hicieron ellos, se trata de un homenaje a lo "barato" como contraprinipio de la cultura establecida.

Establecen una nueva relación mimética entre arquitectura y naturaleza, más allá de la simple imitación fantasiosa de formas naturales. En su obra tienden a expresar la vida del espacio, la dimensión temporal del espacio. El recurso de apropiación y la breve descripción de lo que nos rodea es lo que da valor a la forma de contemplar el mundo por parte de estos arquitectos porque constituye el más poderoso anclaje a su tiempo y de su cultura. Con el cambio de contexto desde entornos vacíos a situaciones urbanas, no se modifica la componente esencial de la filosofía de estos arquitectos y en los nuevos proyectos el término naturaleza se hace extensivo a cualquier contexto. No cambia la idea de que cada situación encierra potencial y que el cometido fundamental de la arquitectura es poner en valor esa situación.

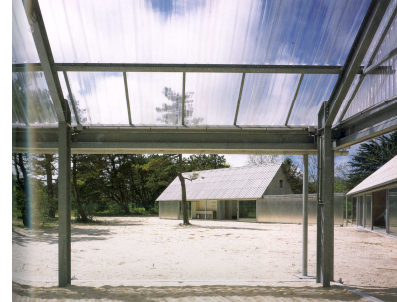
Están convencidos de que la arquitectura es una intervención sobre lo existente y no a partir de cero, lleva a la conclusión de que el legado preexistente nunca debe ignorarse o despreciarse, sino que siempre puede tratarse de nuevo. Este contextualismo es mucho más radical que el de la década de los setenta, cuyo cometido principal era exclusivamente preservar la estructura de la ciudad histórica ante la apisonadora del estilo internacional. Para estos arquitectos, construir significa para ellos mejorar constantemente, añadiendo y transformando. Éste principio tiene validez incluso allí donde lo preexistente parece contener poca o ninguna calidad, ante nuestra miopía contemporánea. Su arquitectura está inequívocamente marcada por el deseo de lo distante y para poder incluirlo en la proximidad del emplazamiento, estudian la puesta en escena de lo distante, de las vistas del paisaje. Las fachadas traslúcidas del invernadero permiten desdibujar el perfil del entorno

<sup>6</sup> VASSAL, JEAN PHILIPPE: "Conversación con Frederic Druot sobre la vivienda". En el libro "Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción". Pág.78.





Viviendas en Burdeos. Francia. 2011



Casa en Keremma. Treflez. Francia. 2005



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Casa en Lege-Cap-Ferret. Girona, Francia 1996-1998



Casa D. Lege-Cap-Ferret. Girona. Francia. 1996-1998



inmediato para distanciarlo de la casa. De forma algo menos evidente, Lacaton y Vassal crean esta lejanía virtual en distintos proyectos suyos.

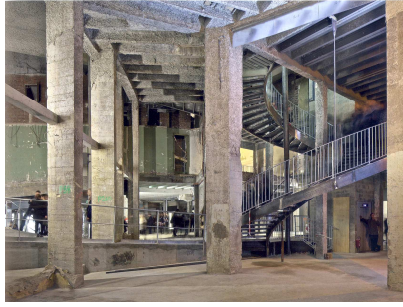
Para ellos el concepto del lujo no está ligado al dinero o al uso de materiales costosos, el lujo es aquello que supera las expectativas iniciales. Conscientes de la rápida obsolescencia de los edificios, lo que proponen no resulta algo efímero, y la relación coste-utilidad, está totalmente optimizada. *“Oponemos un concepto ligero de arquitectura frente a lo que queda de la idea de “monumento”, del edificio duradero, que no se funda en las condiciones de uso y una época determinada, sino en el poder y la política. Pero este estado de cosas está prácticamente superado. Desde hace treinta años se es cada vez más consciente de la rápida obsolescencia de los edificios. Sin embargo, si sigue recurriendo a principios constructivos y funcionales que no tienen en cuenta ni el inicio, ni el fin, ni la duración del edificio. Nosotros en cambio, creemos en lo ligero, lo que no quiere decir frágil o poco sólido, en sintonía con la manera como se fabrican los productos industriales. Es interesante trabajar sin pensar que se construye para la eternidad, ni siquiera para los próximos cincuenta años. De esta forma, la arquitectura pierde su pesadez”*.<sup>7</sup> Trasladando este principio a la arquitectura, ésta resulta más ligera, más versátil, incluso desmontable y reciclable. De esta forma, la arquitectura pierde su pesadez. Hacía falta luchar contra las reglas, las normativas, los sistemas, era importante liberarse de todo, dirigirse, de manera radical, en una nueva dirección. “Para nosotros está claro que el lujo está ligado a la libertad de uso y a un alto nivel de posibilidades con menos restricciones, con la idea de no fijar límites a la imaginación y los deseos y no viene dado por la adición o superposición de materiales costosos como suele ocurrir en algunos tipos de arquitectura. El lujo debe proceder del espacio y su calidad y ligado a su experiencia, es una cuestión de generosidad, de placer y libertad proporcionados por el espacio”.<sup>8</sup>

Esta actitud va en contra de las costumbres al uso y supone un enfrentamiento a todas las prescripciones, “guías varias de diseño” y normativas sobre la vivienda, precisamente para ese modelo ineludible del habitar que es la vivienda tradicional y conciben otros sistemas de confort no muy alejados de los de las casas antiguas, los invernaderos y las naves industriales. Desde el punto de vista funcional, el confort no es otra cosa que un conjunto de reglas y cifras, mientras que, en realidad, se trata ante todo de una sensación. A partir del momento en que se ofrece más espacio y más cualificación, se puede considerar que la casa no funciona de un modo uniforme. Lo esencial reside siempre en alejarse de lo que se podría denominar confort normativo, reglamentado y estándar y proponer hábitats confortables y fáciles de mantener.

En la Casa D en Lege CapFerret Francia, 1996-1998 se evita la tala de pinos y la deforestación de la vegetación baja, y para ello se eleva la vivienda, lo que permite además mejorar las vistas. Se excluyen los aterrazamientos pesados, gracias a unos micropilotes. Los pinos se conservan incluso los que atraviesan la vivienda, para los cuales se diseñan huecos que se adaptan a su posible balanceo y desarrollo. La fachada que mira la bahía es abierta y de vidrio; las otras tres son más cerradas y opacas y sólo se interrumpen en las ventanas. Y la zona bajo la estructura es transitable y como las fachadas laterales se reviste de planchas de aluminio que crean un cielo artificial gracias a la luminosidad que se refleja en las ondas de la chapa. Una estructura metálica apoyada en esbeltos soportes cimentados en pilotes, se desliza bajo la espesura del pinar. Atravesada por los troncos, la casa se cubre con una lámina de aluminio reflectante, un camuflaje que le permite desaparecer. Los interiores, que se desarrollan hasta encontrar su propia exterioridad en sí mismos, les corresponden una transformación profunda de la fachada. Estos espacios colchón, se acompañan con frecuencia con cortinas y abandonan su condición de muebles para convertirse en componentes del edificio. Brillantes y reflectantes, estas cortinas rechazar hacia el exterior la radiación solar y dificultan las pérdidas de calor, como si la envolvente se fuera modificando en función de la temperatura exterior. Los diferentes programas a los que fue destinado el Museo Nacional de Arte Moderno lo convirtieron progresivamente en una caja totalmente de desvinculada de las características del lugar y a principios de los noventa se puso en marcha un gran proyecto de rehabilitación para reconvertir el Palais de Tokyo en el Palacio del Cine. Sin embargo después de varios meses de obras el proyecto se dejó a medias, con el interior totalmente demolido. El edificio quedó convertido en una cáscara vacía y, permaneció en este estado hasta que en 1.999 el Ministerio de Cultura decidió la instalación de un centro dedicado a la creación contemporánea, con un presupuesto muy reducido. Este estado permitió descubrir espacios sorprendentes, la estructura de hormigón muy esbelta, desnuda y en bruto, tenía un aspecto industrial y moderno.

<sup>7</sup> LACATON, ANNE: *“Conversación con Patrice Goulet. LACATON & VASSAL 2006”*, .2G Libros. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Pág.130

<sup>8</sup> LACATON Y VASSAL: *“Conversación con Cristina y Efrén García”*. Revista El Croquis n.117. 2015



Palais de Tokyo. Centro de Creación Contemporánea en París. Francia. 2001



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001



Palais de Tokyo. París. Francia. 2001

Un proyecto que había nacido de las ruinas de una propuesta cultural de prestigio que fue paralizado por motivos políticos una vez transformado y desmantelado el edificio, hasta el punto de que no era seguro ni estructuralmente. En este edificio, arruinado artificialmente, debía albergarse un centro arte contemporáneo con espacios para exposición y salas para los artistas. Se dieron cuenta de que en realidad no se necesita, porque ya estaba allí. Deciden también dejar el edificio arquitectónicamente intacto y valorarlo como lo que es: un espacio con unas características en que las huellas de su biografía son visibles y exigen expresamente su apropiación activa por parte de los nuevos usuarios, artistas y visitantes. Sus promotores lo definieron así: un proyecto como plataforma de diálogo para la creación francesa e internacional, un centro de recursos e intercambios, un espacio para el debate estético que trate de aproximar al público a la creación contemporánea. En su intervención en el año 2001 en el Palais de Tokio en París, el éxito de Lacaton y Vassal se debe a una propuesta que fomenta la libertad recíproca entre los artistas a la hora de exponer y los visitantes en sus recorridos, en interacción con las obras. El objetivo del proyecto es abrir el mayor número de nuevos espacios a las actividades y al público y continuar los trabajos de renovación técnica del edificio transformando ligera y sensatamente lo existente para crear la diversidad de los usos deseados y posibilitar la superposición de elementos y exposiciones. Se trataba de utilizar lo existente, no de transformarlo, de sacar el máximo partido a las cualidades físicas y estéticas de edificio. Quisieron mantener la gran libertad que ofrecían los espacios y dejarlo sin compartimentar para permitir la mayor fluidez y libertad posibles en el interior del edificio. Se trataba de crear unos espacios porosos, para que el lugar resultara más abierto y acogedor.

En el Palais de Tokyo, fue trascendente que el espacio se defina no tanto por su arquitectura, sino por la acción que en ella se desarrolla, lo que determina su constante transformación. Y con esta limitación de medios, la propuesta demuestra, además, que una parte muy importante de su arquitectura se basa en el establecimiento de prioridades. En esta transmutación de todos los valores reside el interés de este proyecto. Gracias a ella es posible conseguir un efecto máximo con una intervención mínima. Con la preparación de un espacio para el arte contemporáneo, que permite que se definan por sí mismas las condiciones de su presencia, en lugar de reducirlo a anticuadas formulaciones, llevan esta arquitectura de la abstención, al extremo.

La dicotomía entre masa externa y espacio interno que encierra en su espacio el Palais de Tokyo es el resultado de un proceso de aligerado y reordenamiento. Se plantea de manera radical la relación entre espacio reversible y programa polivalente. Esta reversibilidad del espacio se plantea como meta de la programación cultural contemporánea y no se identifica necesariamente con la idealización de un espacio sin calidad. Lacaton y Vassal se dieron cuenta de que este espacio constituía una oportunidad, al igual que el bajo presupuesto disponible, porque entendieron que los despojos del antiguo proyecto, eran el mayor capital para el suyo. Con su afinidad casi innata con las condiciones existentes, deciden dejar el edificio teóricamente intacto y valorarlo como lo que es: un espacio con las características en las que las huellas de su biografía son visibles y expresan su apropiación activa por parte de los nuevos usuarios, artistas y visitantes. Se plantearon una respuesta muy simple y ligera. Se trataba de utilizar el espacio existente, de no transformarlo, de sacar el máximo partido a las cualidades físicas y estéticas del edificio. Querían mantener la gran libertad que ofrecían sus espacios y dejarlo sin compartimentar para permitir la mayor fluidez y libertad posible en el interior del edificio. Se trataba de crear unos espacios porosos y multiplicar los accesos para que el lugar resultara más abierto y acogedor. Considerar el espacio como un lugar donde habitar, algo parecido a una plaza pública, sin limitaciones, sin mobiliario, sin restricciones, un espacio libre que se transforma indefinidamente, al ritmo del movimiento

Su arquitectura es refractaria al formalismo, se presenta como dispositivos que generan ambientes neutros, capaces de albergar e incluso anticipar diversas posibilidades. Busca construir *habitats* permeables y abiertos a la ciudad. Constituyen entornos confortables y flexibles, logrados mediante tipologías sencillas, soluciones constructivas ligeras y genéricas. Espacios flexibles capaces de recoger modos de uso alternativos; que asumen diversos estilos de vida y programas. Se refleja el paso de una arquitectura de lo existente, la de los sujetos que piensan y aprenden del entorno, a una arquitectura de lo viviente, en la que la luz, el frescor, permiten el máximo desarrollo del individuo. Son construcciones que integran un conocimiento milenario y una tecnología avanzada. La simplicidad estética y constructiva, la utilización de esos sistemas constructivos industriales y agrícolas renueva sin estridencia la vieja fascinación de la arquitectura por la tecnología. Para estos arquitectos, el potencial arquitectónico de la tecnología no reside en su origen o definición lógica, sino en su potencial de trabajo, de reprogramación y de combinación con otros elementos

Casa en Lege-Cap-Ferret. Gironda, Francia 1996-1998



¿Por qué consideramos que la arquitectura que gestionan Lacaton y Vassal tiene que ver con el Arte Povera, con la actitud que regía en aquellos artistas? Ante una defensa reflexiva de sus aciertos, semejanzas y virtudes, quisiera recurrir de algún modo a la exposición directa de sus opiniones, expresadas con el acierto de que *“hacen lo que quieren”*, *entresacadas de una entrevista de Anne Lacaton realizada hace unos días*.<sup>9</sup>

Selecciono los siguientes puntos programáticos:

1.- Aplicando el **“preferiría no hacerlo”**, han revolucionado el coste de los edificios y la manera de vivir en ellos. Su cruzada por aprovecharlo todo les viene de su época en África. Lacaton asegura que jamás se ha excedido en un presupuesto y está convencida además de que no interesa una arquitectura que cueste menos dinero, porque genera suspicacia y se asocia a un peor resultado.

2.- En Burdeos, rechazaron rediseñar la plaza Léon Aucoc alegando que solo hacía falta **“cuidarla y regarla”**. En París, reciclaron las ruinas del Palais de Tokio y pusieron de moda la *estética povera*. Con los quince empleados de su estudio, han construido una alternativa y una crítica a la profesión de arquitecto. Su objetivo, mejorar la vida de las personas y la calidad de los lugares, está arraigado en los ideales sesenta y ochistas y en los años que vivieron en África.

3.- ¿Es una ética? La ética se ha utilizado para calificar acciones poco éticas. Es **la manera más razonable de actuar**.

4.- ¿Cómo se les ocurrió ampliar una vivienda con plásticos? Es lo que hacen los agricultores para proteger las cosechas. **Es barato y eficaz**.

5.- ¿Su cruzada por aprovecharlo todo deriva de lo que aprendieron en África? Sin duda. Aprendimos a cuestionarlo todo. Esa es la vía para tratar de conseguir libertad mental para pensar desde cero y para diseñar sin prejuicios. Al lado de nuestra casa había un tipo que hacía sombreros. La tienda era una mesa, la silla en la que se sentaba, un montón de paja y el molde para ir tejiendo los gorros. Cuando el sol se movía, se quitaba la camisa, la colgaba entre dos ramas y con eso evitaba el sol y podía seguir trabajando. Mover esas ramas convertía su puesto de trabajo en un lugar mejor, más cómodo. Nos costó un poco, pero entendimos que ese tipo **estaba haciendo arquitectura**.

6.- También en la Bienal de Venecia, propusieron dedicar el dinero a construir un pozo en África. El lema era *“Menos estética y más ética”*. Jean Nouvel, el comisario del pabellón francés, nos dio 10.000 euros para que hiciéramos un proyecto. Propusimos colgar imágenes de los pozos que se excavan en África para encontrar agua y gastarnos ese dinero en hacer uno de verdad. Nuestra intención era demostrar que **lo que es más ético y menos estético es hacer lo necesario, elegir bien** cómo gastar el dinero. Nouvel estuvo de acuerdo, pero el ministro de Cultura lo tachó de actitud colonialista. No pudimos convencerle y declinamos la invitación. ¿Colonialistas? A pesar de que la escasez no es siempre deseable y de que la inequidad nos retrata como sociedad, lo que es pobre y lo que es rico es una cuestión relativa. Tener acceso al agua altera radicalmente la vida de las personas y la forma de los poblados y las ciudades. Nos parecía que contar esa historia era enriquecedor para todos.

7.- **¿Un pozo también es arquitectura? Claro**. Un nómada se mueve constantemente. El agua puede convertirlo en sedentario: tras el agua llegan los ingenieros, los trabajadores y luego los habitantes. Los pozos en África son un espacio público, la clave para que la arquitectura pueda existir y la ciudad pueda desarrollarse.

8.- ¿Nunca se han excedido en un presupuesto? Jamás.

9.- “Un arquitecto no es un político, ni un sociólogo. La capacidad de intervenir y de **modificar esas situaciones es política**”

Su arquitectura es a la vez revolucionaria y lógica. El Palais de Tokio en París... Cuando nos invitaron a participar en el Concurso, el interior ya estaba destrozado. El Ministerio de Cultura quiso transformarlo en el Palais du Cinema. Tras un año de obras cambió el ministro y un asesor creyó que era una pena que un museo que llevaba más de cien años en activo se convirtiera en un espacio oscuro. Se intentó recuperarlo con el menor coste posible.

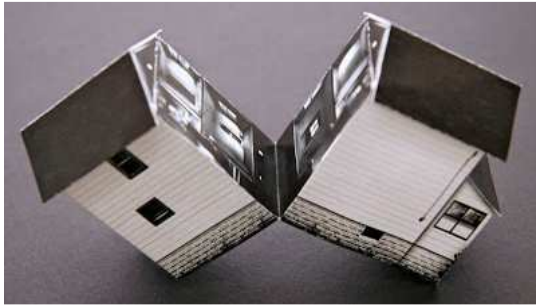
Convirtieron en icono la ruina de un edificio. **Hicimos muy poco**.

*El problema es que hacer la ruina visible se convirtió en una moda perversa porque obligaba al destrozo. El problema es de las modas y de quienes las crean. La prensa y los críticos de arquitectura juegan un papel clave. **No defendimos la estética de la ruina, defendimos su pragmatismo.***





GORDON MATTA-CLACK, trabajando en *"Splitting"*



GORDON MATTA-CLARK: "No soy una pistola".



Estudio de Gordon Matta-Clark en Chrystie Street, Nueva York, 1970



GORDON MATTA-CLARK: "Sin título" (círculo y cuadrado), 1973



GORDON MATTA-CLARK: arquitectura, deconstrucción y memoria

La actividad de Gordon Matta-Clark desde el punto de vista de las relaciones entre arte y arquitectura es paradójica, aunque resulte secundario decidir qué predomina en su acción: su compromiso artístico social, urbano y ético o su formación arquitectónica, que además estuvo muy influida por sus circunstancias biográficas y las relaciones con artistas de acción. Es evidente que sus propuestas son espacios con una fuerte carga artística, como auténtica y por supuesto nada convencional arquitectura. Usa la arquitectura encontrada, tal cual, en estado previo al derribo, como material de actuación, como manifiesto artístico, abriendo nuevos campos de acción arquitectónica.

Las palabras de Loos definen el posicionamiento artístico que provoca la acción arquitectónica. "*La casa es conservadora y el arte es revolucionario. La obra de arte señala a la humanidad nuevos caminos y tiende al futuro. La casa se afirma en el presente.*"<sup>1</sup> Si bien es lógico situar a primera vista la actividad de Gordon Matta-Clark en el ámbito del deconstructivismo, hay una serie de elementos que nos permiten ubicarlo también dentro del espíritu del *Arte Povera*. Interviene en la materia y en los materiales para producir resultados que trascienden la materialidad para generar espacialidad de una notable carga poética.

Su manera de entender e interpretar los materiales de desecho, lo residual y despreciado para, modificando las condiciones y el contexto, y manipulándolo conseguir un efecto tremendamente expresivo nos inducen a considerarlo involucrado de alguna manera en el movimiento *povera* y sus conceptos más profundos. Consideramos también que ha influido en las propuestas y las primeras arquitecturas de Frank Gehry, que tenemos razones para dar por hecho que conoció las acciones de Matta-Clark y de alguna manera las traspasó a su actividad arquitectónica: Gehry partiendo de unos materiales despreciados cultural y socialmente para construir espacios sugerentes y Matta-Clark que, como *anarquitecto* que se consideraba a sí mismo, parte de lo construido y desechado urbano y socialmente, para construir efímeros pero potentes espacios. Dos trayectos inversos pero con una misma filosofía que entendemos muy relacionada con lo *povera*. Para comprender mejor la obra de Gordon Matta-Clark, recordamos algunos elementos de su biografía. Sus padres eran artistas: la pintora estadounidense Anne Clark y Roberto Matta, pintor surrealista chileno, que se conocieron en París y se establecieron en Nueva York como muchos otros artistas de la época, donde nacieron Gordon y su hermano John Sebastian, también artista.

Nacido en 1943, varios textos sobre el artista refieren el apadrinamiento de Gordon por parte de Marcel Duchamp. Pasó su niñez en West Village, Manhattan. En 1962 partió de Nueva York a Francia a estudiar Literatura Francesa en la Universidad de la Sorbonne, donde tuvo oportunidad de conocer a los filósofos deconstructivistas como Jacques Derrida y los situacionistas, dirigidos por Guy Debord. Cabe señalar que estos radicales de la cultura y la política desarrollaron el concepto de "desvío", o la reutilización de elementos artísticos preexistentes en un nuevo conjunto. Estos conceptos más tarde formarían parte de su trabajo artístico-arquitectónico. De regreso en los EE.UU., Gordon Matta-Clark estudió arquitectura en la Universidad Cornell, Nueva York, entre los años 1963 y 1968. El programa era guiado por Colin Rowe, un teórico de la arquitectura moderna. Su visión de la modernidad influyó en gran parte del trabajo propio de Matta-Clark, especialmente en su relación con la práctica y la teoría modernista. Nunca llegó a ejercer como arquitecto, puesto que él se consideraba más un *anarquitecto*.

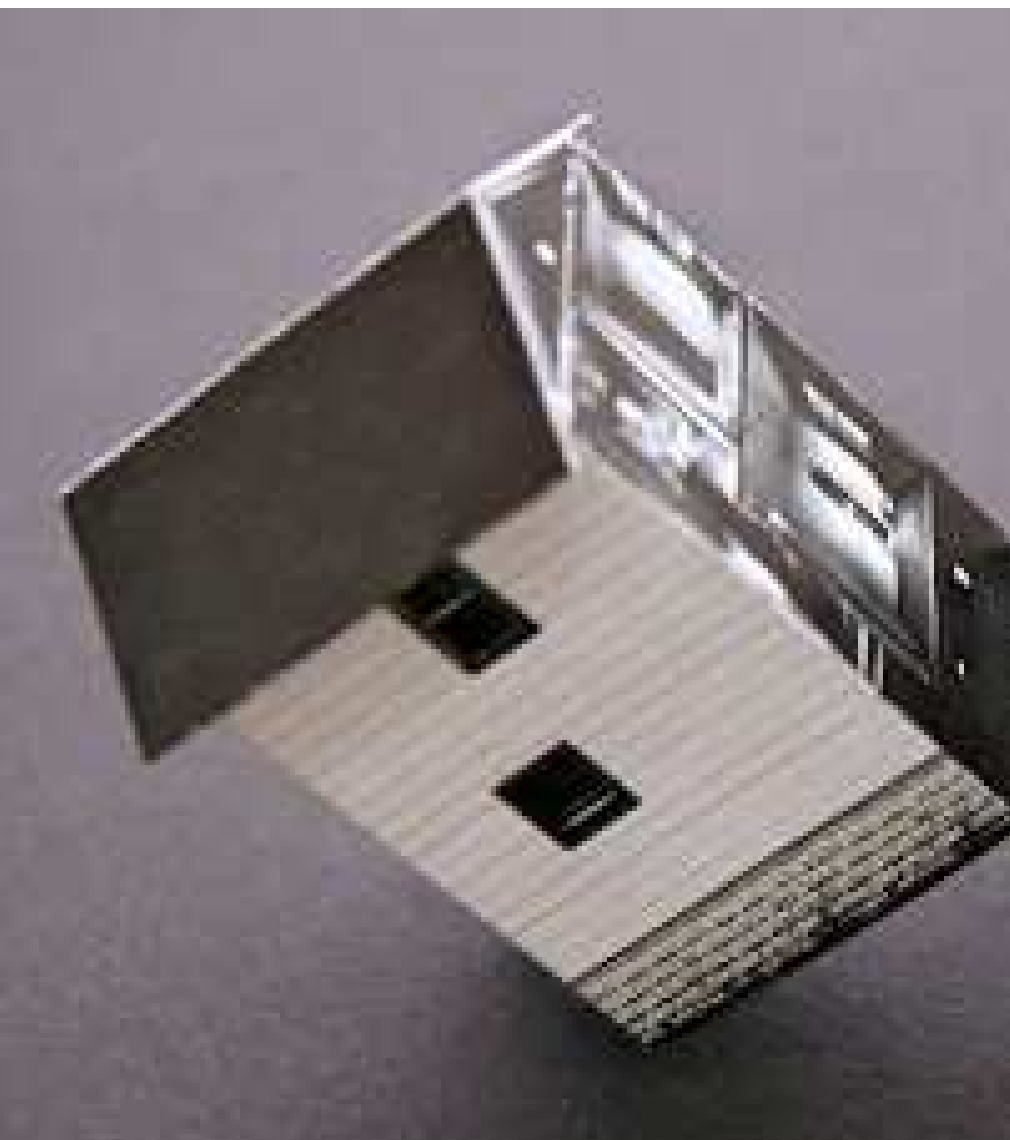
Aunque formado como arquitecto, desde el principio en consonancia con la actitud bohemia, romántica, contestataria y radical que le caracteriza, Matta-Clark nunca ejerció como profesional. Tomó posiciones más acordes con sus referentes ideológicos y ambientales, que le orientaron hacia toda manifestación artística situada dentro de los medios de expresión de vanguardia en que la implicación fuera inseparable de la recepción de la obra. No podemos conocer hacia donde hubiera evolucionado su trayectoria, pues muere muy joven, de un cáncer de páncreas en 1978, a los 35 años. Sus archivos se encuentran albergados en el Canadian Centre for Architecture de Montreal.

Gordon Matta-Clark es un artista poliédrico, energético, dinámico, explosivo, extremadamente intuitivo. Cuando a finales de los años sesenta irrumpe en la esfera artística de Nueva York, lo hace con los títulos y avales de propiedad de ser primer beneficiario de la herencia de las corrientes artísticas de los años sesenta: pop, minimalismo y conceptualismo.

La influencia de Marcel Duchamp fue decisiva para los artistas conceptuales de los años 1960 y 1970. Es reconocido como "padre del conceptualismo" por sus trabajos sobre la relación entre el objeto, su representación y su recepción. La relación de Gordon Matta-Clark con Marcel Duchamp fue muy cercana, era ahijado del artista y quizás es en la obra realizada en París donde se hace más evidente ese acercamiento al pensamiento del "padre del conceptualismo". En la obra de Matta-Clark pueden leerse con claridad las lecciones de Duchamp sobre el objeto, su representación, la fotografía, la arquitectura de sus obras y su recepción.

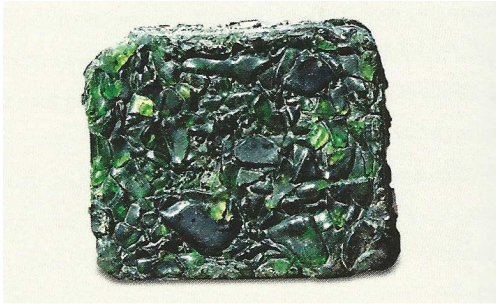
---

<sup>1</sup> LOOS, ADOLF: "*Arquitectura, Ornamento y Delito*" y otros escritos. 1910 Editorial Gustavo Gili Barcelona 1972.



GORDON MATTA-CLARK: "NO SOY UNA PISTOLA".





GORDON MATTA-CLARK: "Lingote de cristal", 1971



GORDON MATTA-CLARK: "*Galletas Incendiarias*". 1970



"Abriendo las puertas de Food"(1971). A la derecha, Gordon Matta-Clark.



GORDON MATTA-CLARK: "Tierra de leche y miel" 1969



GORDON MATTA-CLAR



Matta-Clark se instala en el SoHo de Nueva York, donde se relaciona con artistas y los conceptualistas. Que compartieron inquietudes sobre el origen, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura. Con algunos de ellos forma un grupo de reflexión y acción artística llamado *Anarchitecture*. Ocupa el subterráneo de la galería de Jeffrey Lew en Green Street como taller. Allí realiza numerosas instalaciones usando el espacio mismo del subterráneo como soporte de la obra. Cherry Tree, Time Well y Winter Garden: Mushroom and Waistbottle Recycling Cellar, son algunos de los trabajos creados ahí.

Mientras cursaba sus estudios, Gordon Matta-Clark colaboró como ayudante de Dennis Oppenheim en varios proyectos de *land art*. A principios de los años setenta, paralelamente a su actividad artística, colaboró en la creación del restaurante cooperativista Foods, también en el Soho, frecuentado por artistas que formaban parte del grupo *Anarchitecture*, del que sería miembro destacado y que se interesó por la idea de entropía, las brechas metamórficas, y los espacios residuales/ambiguos.

La pintura americana no tardó en romper el molde europeo, pero no así la arquitectura, que en ningún momento suscitó un debate crítico de interés. El arte sólo existe rompiendo con ideas fijas sobre lo que es posible y lo imposible. Hubo artistas que explotaron los aspectos relacionados con el comportamiento y la definición del lugar, partiendo de un conjunto de influencias: el arte como idea, la psicología del desarrollo, los *happening*, o de los factores que se prefieran aducir para la gestación de la constancia de la *performance*, como concepto distinto de la constancia del objeto. Todo arte híbrido, y la arquitectura sin duda lo es, está abocado a la desintegración de esta tarea tan pronto como sus componentes se diferencian y cobran autonomía. *"Busco estructuras típicas que poseen una determinada identidad histórica y cultural pero el tipo de identidad que busco tiene que tener una forma social reconocible. Una de las cosas que me interesa es lo Non.u.mental, esto es una expresión de lo cotidiano que pudiera oponerse a la pompa de las estructuras arquitectónicas y su presuntuosa clientela".*<sup>2</sup>

*"El Dadá fue una gran influencia y una gran fuente de energía. Su desafío a la rigidez de lenguaje tanto formal como popular, así como a nuestra percepción de las cosas, es una parte básica del arte. La dedicación de Dadá al desmantelamiento imaginativo de las convenciones es una fuerza de liberación esencial no sabría decir qué relación estilística conceptuales más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Se ha descrito a Gordon Matta-Clark como «el único y verdadero arquitecto deconstructivista»*<sup>3</sup>, pero opera la descomposición como proceso antropológico de desmantelamiento de la materia, elementos como paredes, suelos, ventanas, puertas, para generar otro significado, y en este sentido también puede englobarse como imbuido del espíritu del *arte povera*.

El movimiento *Anarchitectura* estuvo formado por numerosos artistas y se planteó como un espacio de discusión sobre alternativas conceptuales al "vocabulario establecido" de esta práctica. Matta-Clark situado en el marco ideológico de la hermenéutica marxista proponía la transformación de las organizaciones ciudadanas en un moderno proyecto de emancipación. Mediante acciones convulsas, propias de los tiempos de crisis, buscaba socavar las bases sistémicas del capitalismo y lo hacía cuestionando el concepto mismo de propiedad. Así sus investigaciones con el grupo *Anarchitecture* plantean cuestiones históricas y filosóficas de amplio alcance sobre la naturaleza del espacio social y de la propiedad, sobre el profundo nexo entre propiedad e identidad, y las condiciones de su uso, su consumo y, aún más importante, conectando con el *povera*, su transformación en desecho.

Este proceso de consumo y desecho explorado por el conceptualismo le permitirá construir ese entramado reticular de política y arte mediante el cual irrumpirá en la escena artística de Nueva York emplazando críticas institucionales a partir de experiencias colectivas en el espacio urbano. Su preocupación se centró en los nuevos modos de vida y las nuevas subjetividades e identidades políticas posteriores a 1968, trabajando con basuras, ofreciendo oxígeno a los transeúntes de Nueva York, abriendo un restaurante gestionado y dirigido por artistas o poniendo en tela de juicio la propiedad privada del suelo.

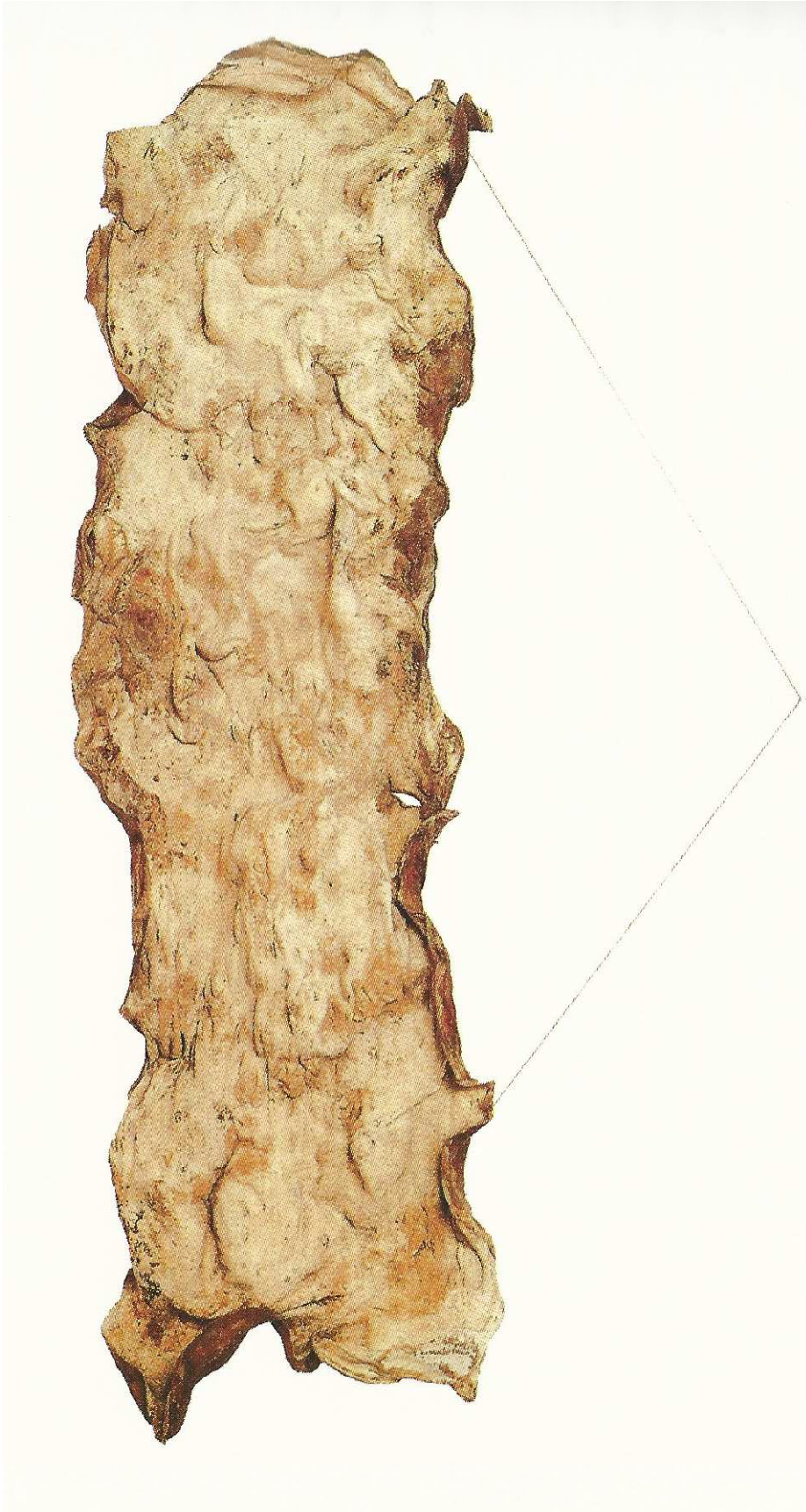
Matta-Clark es un revolucionario al situar la actividad artística dentro de la vida cotidiana, viviendo en grupo y articulando modos de convivencia alternativos a la familia, al arte y a las organizaciones institucionales. Desde la comida hasta la basura, desde el sótano a la cubierta de los edificios, desde lo orgánico hasta lo inorgánico, desde el oxígeno ofrecido a los viandantes hasta la excavación en el suelo de una galería de París, cuestionando la propiedad del suelo, pone en circulación unas formas de crítica de lo cotidiano que, años más tarde van a ser referencia común de todo lo contemporáneo. Matta-Clark el poeta del espacio, exploró sus vacíos operando directamente sobre los sólidos contruidos. Intervino edificios —cortándolos, seccionándolos, troceándolos, agujereándolos, desplazándolos— para materializar sus ideas sobre el espacio que él intuía desde una dialéctica personal: designar espacios, crear complejidad. Las dualidades que fue descubriendo, impecablemente reflejadas en sus montajes fotográficos -vertical/horizontal, interior/exterior, vacío/lleño- resumen en términos de experiencia estética las principales ideas conceptuales sobre el espacio. En su trabajo nos ofreció una *"visión humana y espacial de la arquitectura distinta de la que el capitalismo impone. A partir de la forma de la casa y en sintonía con el situacionismo y el arte de vanguardia, explora los territorios de la utopía y de la poesía con una fuerza y determinación sorprendentes"*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> GUAL, DONALD entrevista "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark".

<sup>3</sup> GUAL, DONALD entrevista "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark".

<sup>4</sup> ESCUDERO VILA, RICARD : "EL pozo, la muerte o el arquitecto: Gordon Matta-Clark". Artículo archivado en Revista impresa, Situaciones nº4 .2013

GORDON MATTA-CLARK: "TIERRA DE LECHE Y MIEL" 1969





GORDON MATTA-CLARK: "Lingote de cristal", 1971

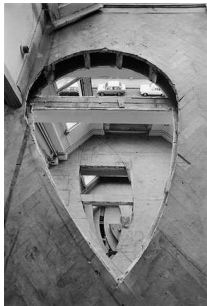




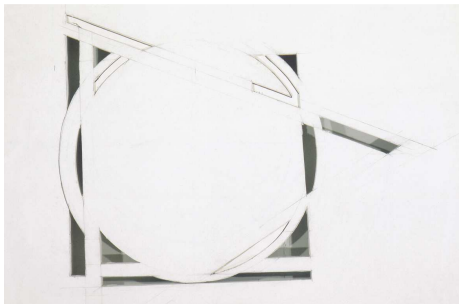
ANARCHITECTURA



GORDON MATTA-CLARK



GORDON MATTA-CLARK



GORDON MATTA CLARK: *"Drawing Room"*



MATTA-CLARK, GORDON: *"Bingo"*. 1974 (detalle de la extracción y reconstrucción de fachada).

El conjunto de su obra se articula entorno y a través de la muerte y la obsolescencia pero lo hace de un modo combativo, transgresor, desinhibido y poético. Matta-Clark cruzó su existencia y su obra con buena parte de las vanguardias artísticas contemporáneas, al menos aquellas que tuvo más cerca dentro del contexto del arte radical en occidente. La actualidad de su obra subyace en todo intento de afrontar la praxis del arte y la arquitectura en la vida, entendidos ambas actividades desde un punto de vista dialéctico, es decir: idealista, conflictivo y por principio progresivo.

Era un artista político, civil y urbano. No mostró miedo ante las instancias políticas, su punto de mira se dirigía hacia la interpretación crítica del espacio público, del significado y el sentido de la propiedad, del entorno construido, el tejido social-urbano y las relaciones entre el individuo y la ciudad. En el desplazamiento -tan *povera*- desde el valor simbólico hacia el valor de uso de la obra de arte, va implícita una crítica del sentido útil de la propiedad bajo la presión voraz del capitalismo imperante. En este sentido, de su obra *Fakestates* (1973), se desprende una crítica sobre aquello que no puede ser usado, aquello que es inaccesible y por tanto no productivo, pero que también puede ser una fuente potencial de espacio social, en este caso a través de su utilización para establecer la crítica política.

Comentaba Matta-Clark sobre sus intenciones con el colectivo *Anarchitecture*: “una respuesta al diseño cosmético. Terminación mediante la extracción. Terminación mediante el derrumbamiento. Terminación mediante el vacío. El propósito arquitectónico del grupo era más difícil de alcanzar que el hecho de hacer piezas que demostraran una actitud alternativa a los edificios [...] Estábamos pensando más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no desarrollados [...] por ejemplo, los lugares donde te paras a atarte los cordones de los zapatos, los lugares que son simples interrupciones en tus movimientos diarios. Estos lugares son también importantes desde el punto de vista de la percepción porque hacen referencia al espacio del movimiento. Tenía que ver con algo distinto del vocabulario arquitectónico establecido, sin llegar a aferrarse a nada demasiado formal”.<sup>5</sup>

Su concepto de *anarchitecture* como un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio, su consideración de la luz como una nueva medida constante, el muro como límite, el espacio como condición de ser, nos deja una patente noción de totalidad cohesionada, que se fundamenta, de partida, en la liberación de opresiones, en la ruptura de límites, y al formalizarse transforma a todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, y posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia.

“Anarquitectura es también una actitud contra la especulación, contra la política de la arquitectura, contra la arquitectura represiva, contra los límites establecidos, contra el pensamiento mecanicista y determinista. La Anarquitectura remite a formas de funcionamiento, es antiformal. El signo de post anarquía del destino americano”.<sup>6</sup> Gordon Matta-Clark parece ser un artista fetiche de los arquitectos. Sus poderosas intervenciones arquitectónicas satisfacen fantasías plásticas de manipular con facilidad, libertad, destreza y belleza el espacio y la materia que habitamos.

Gordon Matta-Clark es uno de los artistas más estrechamente vinculados a la condición urbana. Constituye un emblema de lo que en ocasiones se ha denominado la “*situación loff*”. Su prematura muerte en 1978 abortó una carrera marcada por un rápido desarrollo de métodos críticos en el campo del arte y la arquitectura. Los *building cuts*, agresivas intervenciones sobre la estructura de edificios en ruinas, siguen considerándose obras míticas. *Splitting* (1974), *Day's End* (1975) y *Conical Intersect* (1975) pronto se convirtieron en iconos del activismo urbano. Hoy en día todo lo que queda de ellas son documentos fotográficos, películas, dibujos y, en ciertos casos, restos aislados del edificio. La condición efímera de esta práctica artística y arquitectónica y su difusión mediante imágenes documentales radicalizó el posminimalismo y abrió la vía a las tácticas de la *anarquitectura*.

“Entiendo el arte en un contexto social Como un acto humano esencialmente generoso, un intento individual y positivo de enfrentarse al mundo real a través de la interpretación expresiva. Se podría hablar con precisión del arte como medida de la libertad en nuestra sociedad”.<sup>7</sup> Además, para subrayar la cuestión operaba precisamente en los residuos que la entropía física y social ciudadana iba dejando como testimonio: casas abandonadas de antiguos barrios marginales. De paso, demostraba cómo la política y la crítica son inseparables del arte, incluso en una modernidad redefinida, que implicaba valorar la arquitectura, la ciudad y el urbanismo como experiencias estéticas.

---

<sup>5</sup> MATTA-CLARK, GORDON: “*Dilemas*”. Entrevista radiofónica con Liza Bear. NY 197

<sup>6</sup> MATTA-CLARK, GORDON: “*Nuestro legado europeo*”, Cuaderno 1260. Pág. 365.

<sup>7</sup> MATTA-CLARK, GORDON: “*Entiendo el arte*”, texto mecanografiado, pág. 204.





MATTA-CLARK, GORDON: "BINGO". 1974  
(DETALLE DE LA EXTRACCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE FACHADA).

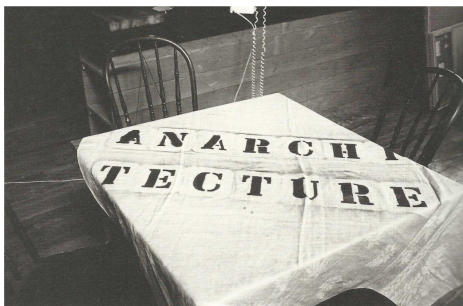




GORDON MATTA-CLARK : "Splitting: Four Corners" Bingo - Ninths Substrait".



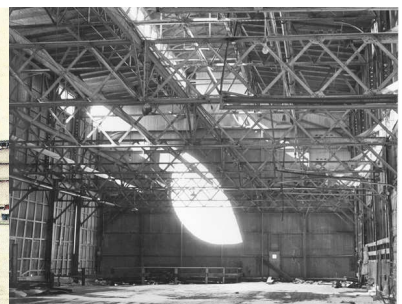
GORDON MATTA-CLARK



Mantel Anarquitectura. Restaurante Food.1974



GORDON MATTA-CLARK: Representación fotográfica de la oficina barroca, 1977.



GORDON MATTA-CLARK: "Day's End" (también llamado Day's Passing).Muelle 52.197

En el libro *“¿Construir...o deconstruir?: Gordon Matta-Clark”*, se afirma: *“Matta-Clark está muy cerca de los presupuestos críticos y conceptuales de los situacionistas europeos que, pocos años antes y aún entonces, postulaban criterios y programas activistas tendentes a poner en valor las crisis sucesivas de las ciudades y la manera de subvertirlas”*.<sup>8</sup> El trabajo de Gordon Matta-Clark revela las contradicciones que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo, como capas arqueológicas estratificadas, en edificios que, en condiciones normales, no las mostrarían. La manera como las expone permite, como el arte conceptual, que penetre el tiempo histórico, en contraposición al Arte Minimal, o al Arte Pop”. Considera su trabajo vinculado al arte conceptual, y por lo tanto muy cercano al Arte Povera”.<sup>8</sup>

En febrero de 1969, se montó la muestra "Earth Art", con el propósito de ayudar a los artistas en la ejecución *in-situ* de sus trabajos para la exposición. En 1971 viaja a Chile donde su padre estaba realizando obras en apoyo al gobierno del presidente Salvador Allende, hizo su propia intervención artística en un baño del Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) donde perfora interiormente una pared del histórico palacio neoclásico y por medio de espejos logra llevar la luz del exterior. En 1971, Matta-Clark junto a Carol Gooden funda "Food", en el SoHo de Nueva York, un restaurante dirigido y atendido por artistas. Las actividades en el Food ayudaron a conformar la comunidad artística del centro de Manhattan.

Aunque ya evidenciaban su interés por el fenómeno de la transformación, los primeros proyectos de Matta-Clark no estaban todavía vinculados al contexto arquitectónico determinante de su obra posterior a 1972. Así, para *Photo Fry* (1969), de la galería John Gibson, frió fotografías en grasa caliente y para *Cherry Tree* plantó un cerezo en un tragaluz oscuro hasta que unos meses después el árbol murió, concluyéndose así la obra, que tenía carácter de proceso.

A partir de 1972 Matta-Clark centró su actividad en las intervenciones arquitectónicas. Su manera de proceder se caracterizó no por crear y construir estructuras nuevas, sino por intervenir edificios ya existentes, insertos muchos de ellos en contextos urbanos. Para él, los edificios vacíos no son sólo un material, sino también una metáfora de situaciones políticas y sociales, las cuales critica implícitamente trabajando en instalaciones arquitectónicas que han perdido su valor para la sociedad. Entre sus primeros trabajos realizados directamente en un edificio está *Pier In/Out* (1973), recorta un rectángulo de gran superficie de un muro de chapa ondulada con un trozo de ventana. Además de las fotografías que documentan la intervención realizada en el almacén, existe también una versión plástica de *Pier In/Out*, en la que el artista monta el fragmento de muro sobre un pedestal metálico.

En 1974, llevó a cabo una desconstrucción literal, removiendo la fachada de una casa abandonada en el Love Canal, y trasladó los restos de murallas a Art par, para su trabajo Bingo. Para la IX Bienal de París de 1975 realizó la pieza titulada *Conical Intersect*, mediante el corte de un gran agujero con forma de cono a través de dos casas antiguas que databan del siglo XVII en el distrito de Les Halles, que estaba siendo derribado con el propósito de construir el controvertido Centro Pompidou. Pese a que el conjunto de imágenes fotográficas que realizó de estas intervenciones, ha sido considerado un simple 'registro' de sus obras, analizaremos el alcance que la dimensión fotográfica adquiere en el campo del arte, y las discusiones sobre la representación mimética de la realidad que inaugura.

Sigue trabajando en amplificar tanto el soporte de la obra de arte como el espacio de exposición: *“¿por qué colgar cosas en una pared, cuando la pared misma es un cuerpo muchísimo más desafiante? Comienza a utilizar el soporte de muros, suelos, ventanas y puertas de galerías, y edificios abandonados o en vías de demolición. Extrae grandes trozos de un edificio, exponiendo la extracción. Luego considera el edificio intervenido como la obra en sí, una obra que se puede recorrer y destinada a desaparecer, porque eran siempre inmuebles a punto de ser demolidos. En esa época se produjo una auténtica fractura, sobre todo en lo artístico, aunque también en muchos otros ámbitos del conocimiento, al cuestionar la idea racionalista del progreso y al reconstruir y revisar las aproximaciones creativas en su totalidad. Esta dinámica interna en el orden estético al final de los sesenta se vio reforzada por el efecto dominó de las convulsiones culturales gestadas en décadas anteriores y que apuntaban en la misma dirección. “Conceptos como inestabilidad, aleatoriedad, indeterminación, interdependencia y complejidad, pasaron a afectar definitivamente los cimientos de todas las disciplinas. El mundo es un inmenso paisaje en el que lo empírico y lo mental se entrelazan inevitablemente. El ser humano no es un observador separado que configura ese paisaje, sino que incide en él, al tratar de apreciarlo, medirlo y conocerlo”*.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> CORBEIRA:, DARIO *“¿Construir...o deconstruir?: Gordon Matta-Clark”*. Universidad de Salamanca.

<sup>9</sup> MOURE, GLORIA: *“La eternidad a corto plazo”*. GORDON MATTA-CLARK Catálogo Exposición centro de arte Reina Sofía.

GORDON MATTA-CLARK: "CONICAL INTERSECT", 1975.

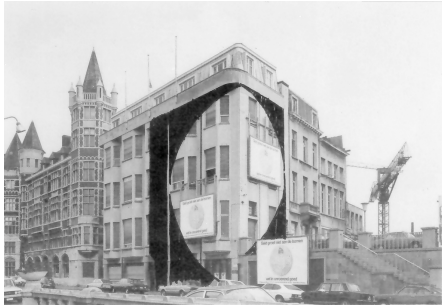








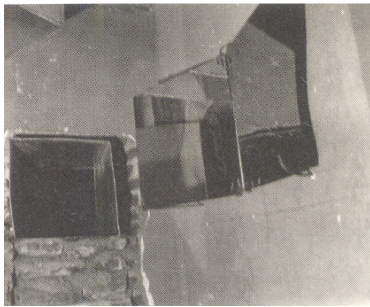
GORDON MATTA-CLARK: "Officce Baroque". 1977. Colección Holly Solomon. Nueva York



GORDON MATTA-CLARK: Office Baroque



GORDON MATTA-CLARK: "Conical Intersect", 1975. Intervención en el edificio colindante al que sería el futuro *Centre Pompidou*, por aquel tiempo en obras.



GORDON MATTA-CLARK: Vista de la intervención en Museo Nacional Bellas Artes de Santiago de Chile, 1971



GORDON MATTA-CLARK

La obra de Gordon Matta-Clark tiene un sello expansivo que alcanza a varios ámbitos, empezando por la implicación del propio artista a través del arte de acción –*performance*– continuando por la objetualización del espacio, compartido por la escultura y la arquitectura y, sobre todo redefiniendo la idea de paisaje hacia uno interactivo donde conviven lo social, lo histórico, lo ideológico y lo natural y donde el artista está incluido como ingrediente esencial. Demuestra que es en el paisaje urbano donde el viejo ideal artístico de fusionar la materia, la forma, la percepción y la idea sin acudir a reduccionismos, es posible. “*Me encuentro en todo ese grupo de gente que intenta crear y expandir la “mitología” del espacio con medios artísticos*”<sup>10</sup>, pero deja muy clara su aproximación diferente. “*Mi ruptura con el Land Art está muy clara. En primer lugar, la elección entre trabajar con el ambiente urbano en general o concretamente con edificios altera todo mi marco de referencia y lo aleja del tema del gran vacío natural, que para los del Earth Art era literalmente como dibujar sobre la tela en blanco. Y sobre todo yo no he elegido el aislamiento respecto a las condiciones sociales, sino abordarlas directamente, ya sea por implicación material, como en la mayoría de mis obras en edificios, ya sea a través de una participación más directa de la comunidad, que es como quiero que mi trabajo se vaya desarrollando. Creo que en esa diferencia de contexto está mi interés primordial, y una divergencia importante respecto al Earth Art.*”<sup>11</sup>

Su desafío a las reglas establecidas iba más allá de los límites arquitectónicos, alcanzaba los límites artísticos, éticos y morales. Una disposición para disolver las barreras en concreto en la técnica empleada, de modo que ésta no solamente tiene una misión instrumental de optimización configurativa, sino que posee también la característica de revulsivo conceptual. La elección de los soportes expansivos que utilizó es ya en sí misma una intervención paisajística entendiendo tal paisaje por la globalidad conformada por la naturaleza y el artificio, por la materia y por la información. Los medios que emplea son muy diversos pero todos ellos vienen a servir fielmente a una actitud de militancia arriesgada, la cual le obliga a una idea de condición de vida, y en consecuencia, a acentuarla con un marcado *situacionismo*, que se define simultáneamente en los ámbitos vital y político. Está convencido de que la ciudad, su arquitectura y su urbanismo eran a la vez metáfora y realidad de la condición humana, buscó aproximarse creativamente a ellos de una manera interactiva y vitalista, de modo que tanto la construcción como la deconstrucción poseyesen un valor configurativo. La ciudad era inestable y polimorfa, de modo que oscilaba continuamente entre la entropía y el orden. De hecho, este último resultaba de la acción anárquica de variadas y numerosas influencias, por eso tal vez le gustaba usar el término *anarquitectura* para significar muchos de los conceptos que subyacen en su obra.

“*Un artista explosivo, dinámico, compulsivo hiperactivo que, con inteligencia y capacidad intuitiva notables, desarrolla en un tiempo corto y rápido un conjunto actividades artísticas a través de los más diferentes soportes, y constitutivas de un sólido discurso capaz de generar experiencia estética más allá de su tiempo, heredero de conflictos sociales y políticos y resolver los vacíos de la utopía del 68. Imprimir movimiento dentro del propio movimiento, esa va a ser la veta de Marta Clark cuando emprenda su trayectoria de artista de lo cotidiano, de las situaciones repetitivas y ciudadanas, que son la imagen invertida de lo cotidiano en clave burguesa*”.<sup>12</sup> Queremos imaginar la resultante de la arquitectura y el espacio como la representación de toda actividad constructora, ocupante de nuestro territorio inmediato, todo aquello que delimita el vacío, del cual tenemos siempre una imagen referencial. A partir de este arquitecto sabemos que construir, llenar, delimitar y señalar en el espacio se puede entender desde la demolición de lo previamente construido. Con él estamos abocados a interpretar lo construido desde la experiencia del espacio y a tratar de entender éste como una extensión, conceptual y física, de la arquitectura; nuestra percepción, como usuarios de arte y espectadores está ya en otro tiempo.

Matta-Clark cambio nuestra percepción del espacio y la arquitectura. “*Infundió nueva vida en el alma de una estructura muerta. Hizo ver cosas nunca vistas, nos puso al borde del precipicio y, como un cosmólogo, nos enfrentó, maravillados y aterrorizados, al horror vacui. Trabaja con la visibilidad dentro de la invisibilidad. La atracción y repulsión de la luz y la oscuridad es una metáfora del juego de la vida y la muerte: cuanto más amas la vida más la arriesgas*”.<sup>13</sup> La totalidad del trabajo de Matta-Clark está vertebrado en torno al espacio como tantas situaciones como sea imaginable, propiciando la mezcla, la ambigüedad, un contexto espacial totalmente diferente donde se genera la metáfora.

<sup>10</sup> MATTA-CLARK, GORDON: “*Dilemas*”. Entrevista radiofónica con Liza Bear. NY 1976

<sup>11</sup> WALL, DONALD: “*Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark*”, en Arts Magazine, mayo 1976, pág. 63.

<sup>12</sup> CORBEIRA, DARIO: “*Gordon Matta-Clark “¿Construir.... o deconstruir? Designar espacios. Crear complejidad*”.

<sup>13</sup> MANTEGNA, GIANFRANCO: “*Open the roof to the rain! Gordon Matta-Clark*”. Tema Celeste, 1988.



GORDON MATTA-CLARK: Corte del Suelo, 1975. Galleria Salvatore Ala, Milán



GORDON MATTA-CLARK: "Bingo". 1974. Fragmento de tres fachadas



GORDON MATTA-CLARK: "OPEN HOUSE".



GORDON MATTA-CLARK: Vista del exterior desde dentro.



La vinculación social de su obra tiene una doble implicación: aquella formal en sus intervenciones el entorno arquitectónico que le ligan a la interacción en el paisaje urbano y la vertiente conceptual en su implicación en el restaurante Food. La revisión de la idea de abstracción a través del juego de asociaciones, también se dan en el uso del lenguaje al que equipara con la arquitectura: *“más que usar el lenguaje, usar las paredes”* y *mediante la implicación directa en las consecuencias plásticas de la química de los materiales y en el uso de la energía*.<sup>14</sup>

La preocupación por la “pérdida de energía” es un tema presente en los escritos de Matta-Clark. *“La Anarquitectura trata sobre la creación del espacio sin construirlo”*.<sup>15</sup> Es parco en los elementos formales y siempre como idea estética y como soporte material, y podemos considerar el conjunto de su obra como una unidad propositiva en la cual poder ver y constatar todas y cada unas de las ideas que sobre el espacio hemos heredado históricamente: sus dibujos, fotografías, propuestas, intervenciones arquitectónicas, películas de acciones son el gran material ilustrativo que cualquier historia de las ideas del espacio y su recepción artística desearía parásito.

Volver a definir y volver a pensar el espacio y nuestro propio entorno espacial y cotidiano, todo un reto para alguien que trabaja con los límites y era consciente que, a pesar de las alteraciones que sus obras producían en sus espectadores, el espacio nunca se altera o se transforma hasta sus raíces, el espacio siempre se piensa en tres dimensiones compartidas y flexibles, pero en ningún caso dirigidas.

La cotidianidad y sus vacíos como referentes sociales, y los modos en que dichos vacíos puedan ser entendidos o llegados, son parte indisoluble de su trabajo. *“Sus obras estaban siempre habitadas; habitadas por él y por vosotros Tiene muchos puntos en común con el universo de Joseph Beuys y muchos puntos de coincidencia, sobre la base de una evaluación de lo cotidiano, Matta-Clark es actual, está sorprendentemente próximo a Joseph Beuys. Sus manipulaciones de la forma en la materia recuerda la afirmación de Beuys de que la transformación de la sustancia era su ocupación en el arte, más que la tradicional comprensión estética. Si la creatividad está en relación con la transformación, cambio y desarrollo de la sustancia, entonces se podría aplicar a cualquier cosa del mundo y deja de estar restringida al mundo del arte”*<sup>16</sup>. Similarmente, el interés de Beuys en materiales nunca antes usados en la práctica estética y en el deterioro tanto orgánico como urbano, fueron centrales en la obra de Gordon Matta-Clark.

Cherry Tree, 1971. Con esta obra, Matta-Clark quiso liberar la tierra subyacente al edificio que albergaba la Galería 112, en Green Street, del gigantesco peso y compresión ejercida por la construcción, revelando así sus fundaciones subterráneas. Después plantó un cerezo al fondo de la excavación. Otras obras de similares características fueron *“Untitled”*, de 1971, realizada en el Museo de Bellas Artes de Santiago (Chile), donde instaló un complejo sistema de espejos que permitía ver, desde un baño en el subterráneo, el cielo sobre el edificio, con sus nubes y pájaros.

La serie escultórica Bronx Floors (1972-73) consistió en la extracción de fragmentos de forma cuadrada o en forma de “L”, sacados de muros, suelos y puertas de edificios en curso de demolición de la zona del Bronx en Nueva York. Aborda la deconstrucción de la arquitectura y la deconstrucción de la perspectiva. Los trozos fueron posteriormente expuestos, acompañadas de imágenes en blanco y negro en que se retrataban los huecos resultantes en el edificio, tomadas desde diversos puntos de vista. Estas imágenes eran siempre singulares, de encuadre simple.

Matta-Clark es un artista que suscita interés, en cuanto formuló ciertas prácticas plásticas de manejo de la materia y del espacio urbano que habitamos. Intentó evidenciar la ambigüedad de los límites de nuestro hábitat, tratando de integrar tanto la conciencia de los límites entre espacio íntimo y espacio público como la conciencia de la carne material de los confines -puertas, ventanas, vigas, ladrillos, suelos, techos, vanos, pilares, entablados, papel mural, etc.- que conforman la arquitectura. *“Mis primeras obras “cortadas” fueron discretas incisiones en edificios en los que sólo entraban marginados y perros callejeros y yo mismo. En estas piezas, trataba de abordar la no aceptación del espacio definido por sus límites arquitectónicos”*.<sup>17</sup> *“Esto era también escultura social.”*<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> MATTA-CLARK, GORDON: *“Finalizar eliminando”*, texto mecanografiado. Pág. 89.

<sup>15</sup> MATTA-CLARK, GORDON: *“Art Card”*, 1973.

<sup>16</sup> CORBEIRA, DARÍO: Gordon Matta-Clark *“¿Construir... o deconstruir? Designar espacios. Crear complejidad”*.

<sup>17</sup> MATTA-CLARK, GORDON: *“Mis primeras obras cortadas”*. texto mecanografiado. Pág. 136.

<sup>18</sup> CORBEIRA, DARÍO: Gordon Matta-Clark *“¿Construir... o deconstruir? Designar espacios. Crear complejidad”*.



GORDON MATTA-CLARK: BLOQUES DE ESCOMBROS



GORDON MATTA-CLARK: "BINGO". 1974. FRAGMENTOS DE TRES FACHADAS





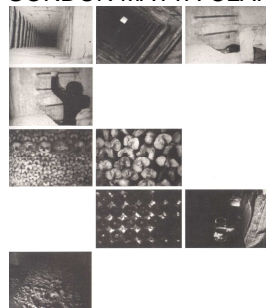
Gordon Matta-Clark: "*Bronx Floors*". 1972-1973



GORDON MATTA-CLARK: Bloques de escombros.



GORDON MATTA-CLARK: Subsuelos de Paris



GORDON MATTA-CLARK: Subsuelo de Paris, 1977.



GORDON MATTA-CLARK: "Fake Estates"

"Como artista me dedico a la escultura utilizando residuos procedentes tanto de la tierra como de la gente. Me interesa convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares vacíos, vertederos, etc. en zonas útiles y bellas".<sup>19</sup> "La mayor parte de las cosas que he hecho tienen implicaciones "arquitectónicas" tratan, en realidad, de la no-arquitectura, de algo que es una alternativa a lo que normalmente se considera como arquitectura. Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares sin desarrollar. Metafórico en el sentido de que su interés o valor no reside en su posible uso..."<sup>20</sup> "Las disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark anatomizan el espacio y la forma, buscando un análisis de la arquitectura del comportamiento. Una irónica paradoja rodea sus acciones: por un lado, sus extracciones y disecciones el edificio representa el mayor avance logrado en la arquitectura americana del comportamiento. Por otro lado, la mayoría ni siquiera fue consciente de que existía una nueva arquitectura, que hacía que la que "arquitectura moderna" de procedencia europea quedara culturalmente obsoleta. Puede ser hora de ponerse al día y empezar a situar la nueva arquitectura en su marco genealógico.

Las incursiones de Matta-Clark en los subsuelos de Nueva York y París están concebidas desde una visión organicista del mundo y de la vida que cuestiona el *establishment* cultural. Este particular *accionismo* del que es partícipe —convencido del continuo arte/vida— lo hace vincularse a los movimientos sociales. Los colectivos a los que pertenece se organizan no para hacer exposiciones sino para vivir con toda intensidad el trabajo cotidiano: el "*american way of life*" adjudica valor no al tiempo libre, ni al ocio creativo, sino a la productividad mercantil.

Esos cortes conforman una suerte de narración gráfica y textual que explica tanto el proceso de la obra como su contexto interno. Sus viajes al subsuelo de la ciudad pretendían descubrir espacios olvidados, sin nombre, lugares ocultos y enterrados bajo la ciudad: "*Esta actividad debería sacar el arte de la galería e introducirlo en las cloacas*". A medida que se excavan y se socavan las capas cosméticas, las sustracciones revelan capas de información, historias de construcción y estratificación. Matta-Clark explora los espacios "negativos", olvidados que han quedado como reserva o como recordatorios supervivientes de proyectos y fantasías perdidos. Estas expediciones incluirían el trazado de mapas y la introducción o la excavación en estos cimientos perdidos. Une en sus trabajos las regiones superiores -el edificio- con las inferiores: las cloacas y el cielo.

Fake Estates fue un proyecto comprometido con el tema de la propiedad de la tierra y el mito del sueño americano de que todos pueden llegar a ser "terratenientes", por ser dueño de una propiedad. Matta-Clark "participa" de este sueño mediante la compra de quince propiedades residuales abandonadas en Nueva York.

También trabajó de manera obsesiva sobre el tema de los árboles y su energía. Pictogramas, caligrafías, esquemas, vectores de flujos y movimiento en un contexto urbano. Todo ello enlaza los dibujos preparatorios con las acciones en las que una compulsiva necesidad de expresarse físicamente daba lugar a actuaciones donde el riesgo físico, la apuesta por rebasar lo legalmente establecido a favor de la intensidad de la acción, son constantes en sus obras, que a la vez, siempre guardan una importante dimensión de *performance*. La visión utópica del potencial activo y creativo del individuo para construir un acto de habitar comprometido en un sentido existencial, dinámico, pleno y consciente, enlaza de forma directa con el entorno específico y el lugar.

Cuando Matta-Clark se inmiscuye en la arquitectura o en el ámbito perceptivo lo hace poniendo al descubierto el juego sutil entre lo privado y lo público, cuestión que le afecta a él como creador y también a las audiencias como perceptores. "*Lo que realmente quisiera expresar con este modo de trabajar es la idea de transformar esta condición estática, cerrada de la arquitectura, en una arquitectura que incorpore esta especie de geometría animada, o esta relación viva y tierna entre el vacío y la superficie*"<sup>21</sup>

<sup>19</sup> MATTA-CLARK, GORDON: "En referencia a los numerosos edificios". Cuaderno 1261. 1970. Pág. 73

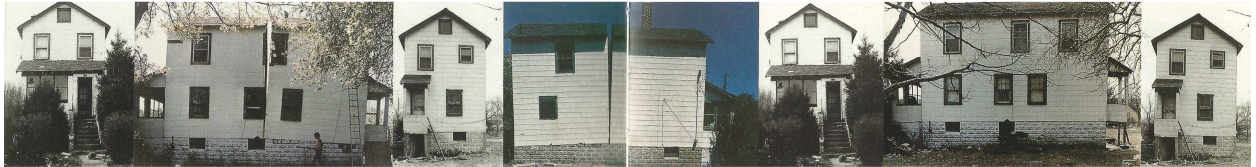
<sup>20</sup> BEAR, LIZA "Cortando el edificio de la calle Humphrey", Avalanche. Diciembre 1974.

<sup>21</sup> RUSSI KIRSHNER, JUDITH: "Entrevista de Gordon Matta-Clark". Museo de Arte Contemporáneo, Chicago el 13 de febrero de 1978. Pág., 324.





GORDON MATTA-CLARK: "*Baile en árbol*". Vassar College, Nueva York, 197



GORDON MATTA-CLARK: "*Splitting*". 1974



GORDON MATTA-CLARK: *Splitting*, 1973.



ARCHIVO GORDON MATTA-CLARK.



ARCHIVO GORDON MATTA-CLARK



Cada ciudad es un texto colectivo que canaliza y almacena una memoria colectiva, una narración geográfica e históricamente emplazada, cabe preguntarse por las formas de esa inscripción en el imaginario colectivo, la forma en que se gesta la identidad, se conforman los ideales y la formas del conformismo, en definitiva, como se realizan los sueños. Cada transformación de la ciudad, cada reorganización territorial, cada nuevo bloque de viviendas o equipamiento, articula nuevas formas de relacionarnos o distanciarnos en la escena urbana. Con cada edificio que desaparece o se transforma desaparece una forma ritual de vida, se silencian saberes y memorias colectivas, se apagan los ecos de los fantasmas que pululan en aquellos lugares, los que hicieron propios y en los cuales afincaron su memoria e inscribieron su huella en el tiempo

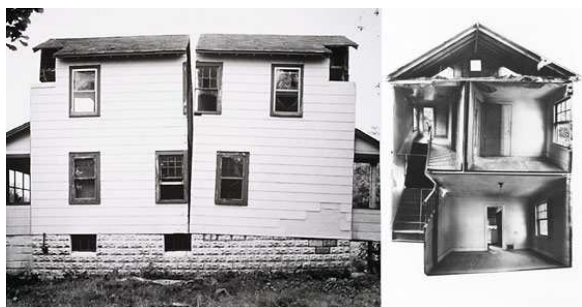
La casa es así un dispositivo de memoria, con naturaleza ritual de lo doméstico y un concepto de propiedad. Extrae de cada habitante sus pensamientos inconscientes y les da cuerpo: entidades fantasmagóricas nacidas de los recuerdos, que resurgen en el presente, y que se producen como un intento de vincularnos a ella, de acercarnos. Pero la memoria le ha sido enajenada. Las acciones que generan cortes en sus edificios son un acto físico que implica transgresión, su preocupación principal es lograr deshacer barreras sociales, económicas y culturales: *“los edificios son entidades fijas en la mente de la mayoría de la gente, la noción de un espacio mudable es prácticamente tabú, incluso en la propia casa”*.<sup>22</sup> Los que tienen una casa, no hacen mucho más que conservar su propiedad. *«Hay que abrir la casa para que pueda recordar, hay que moverla para poner de nuevo en libertad esos recuerdos*. Para poder ver las intervenciones de Matta-Clark había que caminar, internarse en ellas, ser tragado por ellas, hasta que la dimensión, la forma, el color mismo de los objetos exteriores perdiera su fuerza, su rotundidad, y con ello, nuestra capacidad de actuar sobre ellos, de dominarlos. Una casa encierra, nos acerca a las cosas, acentúa nuestra capacidad de intervenir sobre ellas, controlándolas. En lugar de esta contención habitual, sus intervenciones permitían una abertura, un despliegue de estos «gestos deconstructivos que invocaban la dialéctica negativa del deshacer»». *“Splitting”* (División) es el mayor proyecto hasta entonces de Matta-Clark, se realizó en 1974 gracias al apoyo de la galerista Holly Solomon. Compró en los suburbios de Englewood (Nueva Jersey), ciudad dormitorio de Nueva York, un solar edificado con la intención de derribar la construcción que se levantaba en él y accedió a la petición de Matta-Clark de aprovecharlo para un proyecto especial. El artista trabajó en *Splitting* alrededor de cuatro meses y obtuvo como resultado la transformación de un edificio de arquitectura anónima sin características especiales en una muestra espectacular de escultura contemporánea

El eje principal sobre el que gira buena parte de la obra de Matta-Clark, es el desplazamiento de los significados del espacio. Las técnicas concretas y los recursos expresivos de los que se sirvió procedían claramente de las referencias antes mencionadas. Mediante esta profanación agresiva, arrancaba de la arquitectura una meta-narrativa que gritaba en voz alta sus propios límites y defectos; límites de la palabra y de la tríada institucional *edificio-construcción-arquitectura*. Así quedaban al desnudo las contradicciones del objeto arquitectónico y sus extensas relaciones sociales y políticas en el sentido más amplio del término.

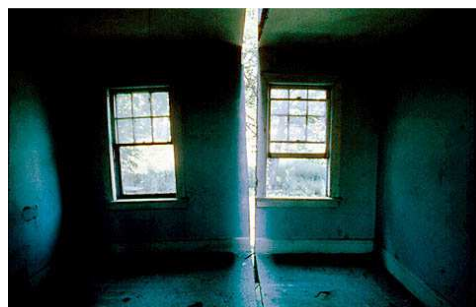
De manera premeditada desmontaba las relaciones entre planta, alzado y sección que desaparecen atacando de este modo los cimientos mismos de la estrategia básica de proyección y comprensión de la arquitectura. Por otra parte, su forma de enfrentar la tarea de registro y representación del espacio es también una lección. Su interés en entender las formas en que lo tridimensional se traduce en el plano bidimensional, ciertamente reflejan la conciencia del papel de la experiencia visual en cómo entendemos y habitamos el espacio. Matta-Clark intenta acortar la distancia que existe entre recorrer un lugar directamente y recorrerlo visualmente, ensayando formas de reproducir imágenes lo más fieles posibles a las sensaciones corporales y perceptivas que sus espacios parecen suscitar. Esta tarea adquiere importancia en un momento en que parecíamos tener experiencias del mundo a través de imágenes, donde *“la fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación. Hoy todo existe para culminar en una fotografía”* (Sunsan Sontag, 2006).

---

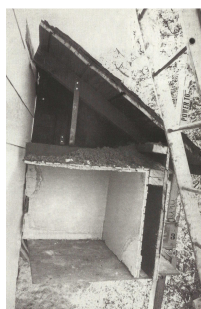
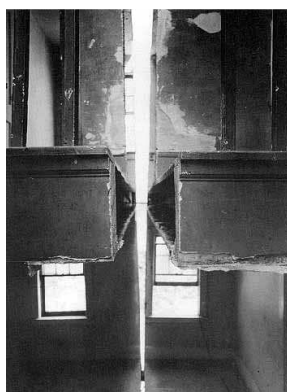
<sup>22</sup> “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark”, Arts Magazine New York, mayo 1976. Pág. 66.



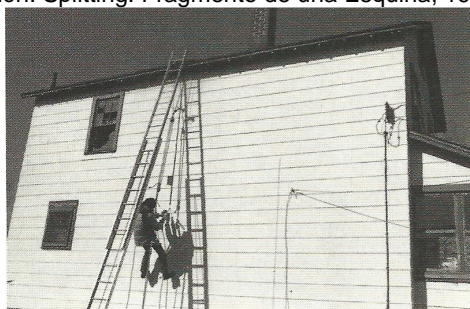
GORDON MATTA CLARK: "Splitting". 1973



GORDONMATT-CLARK: *Splitting*, 1973 (detalle del interior).



GORDON MATTA-CLARK: Partición. Splitting. Fragmento de una Esquina, 1973



GORDON MATTA-CLARK trabajando en *Splitting*, 1973

Tanto con la fotografía como con el video no se pueden desvincular la construcción de la ciudad y de sus arquitecturas de esta experiencia fundamentalmente visual y bidimensional; si todo edificio culmina en una fotografía, las prácticas representativas no pueden dejar de considerarse en la experiencia espacial. Las obras de varios artistas de los años '60 y '70 supieron indagar en estas cuestiones y proponer la imagen bidimensional como obra, espacio y lugar en sí mismo; el trabajo de Gordon Matta-Clark nos lega esta enseñanza de una forma reflexiva.

También documentó y elaboró con trabajos fotográficos documentales y de *collage* la intervención arquitectónica que había realizado en el modesto edificio de Humphrey Street, demolido definitivamente dos meses después. Las numerosas fotografías que tomó dieron pie a una serie de montajes en blanco y negro y en color. Éstos lograban dislocar los espacios que representaban ofreciendo al espectador ángulos de visión imposibles. Así convertía el montaje fotográfico en un símil bidimensional del resultado espacial, y de su experiencia, que proporcionaban los cortes practicados en el edificio. Sus emblemáticos cortes venían acompañados por planos y diagramas esquemáticos preparatorios o expresivos. Matta-Clark usó distintos tipos de formato para documentar sus trabajos, incluyendo filmación, vídeo, y fotografía. Sus trabajos incluyeron actuaciones, reciclaje de piezas, trabajos sobre el espacio y las texturas.

Todo aquél que quería ver sus intervenciones de arte tenía que exponerse a la misma experiencia estimulante, de suprimir la tierra firme bajo sus pies y soltar todo aquello que supone un hogar esencial. Todas esas acciones tenían lugar fuera de los sacralizados recintos de galerías o museos. Prácticamente todas sus intervenciones en edificios fueron fotografiadas, filmadas o grabadas en vídeo, y el modo en que las registraba estaba en perfecta coherencia con el discurso general que trataba de construir.

Si bien las obras de intervención de Matta-Clark estaban destinadas a ser recorridas por los espectadores, generalmente son más conocidas por las fotografías que el artista tomó de ellas. Dada la dificultad de exponer sus obras y también por el carácter efímero de sus intervenciones, acudió a la fotografía como medio de difundir su trabajo y de registrar sus intervenciones, tal como los artistas del *Land Art* habían tenido que recurrir, volviendo así paradójicamente a las galerías y museos que en un comienzo habían rechazado.

En principio considera que la fotografía no puede reemplazar el recorrido por el espacio. Esta desconfianza en el medio fotográfico puede verse también en PhotoFry, uno de sus primeros trabajos (1969). La obra consiste en una serie de fotografías de árboles de navidad salteadas en un sartén sobre un horno antiguo. Siguiendo los cuestionamientos de los artistas de la época, para Matta-Clark la fotografía sirve como un medio para cuestionar los límites y alcances de la obra de arte; para cuestionar hasta qué punto el registro de una obra de intervención efímera toma cuerpo en el tiempo, y también en qué grado la acción depende de la real experiencia física o espacial. Usó la fotografía tanto como medio para reforzar el discurso plástico de sus intervenciones como para cuestionar las formas de reproducir de forma indirecta en el papel la experiencia directa de sus obras. *"La fotografía deja su condición de puro registro para desplazarse hacia un lugar ambiguo entre técnica y arte. La fotografía y el cine fueron los instrumentos de los que se sirvió para documentar este corpus que transita en el umbral entre arte y arquitectura. Los medios telemáticos de reproducción servían para acercar la contemplación fascinada de lo finito enfrentado a lo que pertenece al ámbito de la vida hacia un espectador que no tenía más remedio que dejarse seducir por los sugestivos sistemas de representación reciclados por Matta-Clark para garantizar una enriquecedora experiencia de recepción de la obra".*<sup>23</sup>

Hay collage y hay montaje: me atrae la idea de 'romper': es como un recorte en un edificio, utilizo los mismos procedimientos para las estructuras en arquitectura que para la fotografía". Matta Clark en *Russi-Kirshner*. Matta-Clark trabajando en *Conical Intersect*, 1975, París, Francia. La obra legada nutre de esperanza, ya que el acoso crítico hacia esos tres conceptos nombrados: arquitectura-edificio-construcción, socava los cimientos del poder asaltando el significado, el texto y la estructura lingüística íntimamente implicados con dicha tríada. De este modo queda implícito en la obra de Matta-Clark el giro hacia el lenguaje espacial, con lo arquitectónico como soporte material y conceptual.

---

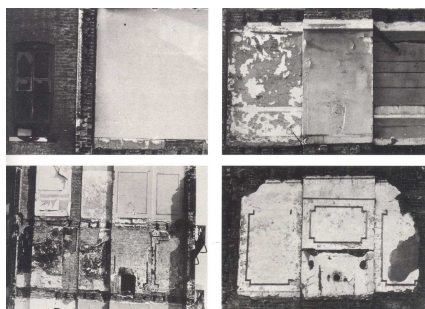
<sup>23</sup> MOURE, GLORIA: *"La eternidad a corto plazo. Gordon Matta-Clark"*. Catálogo Exposición Centro de Arte Reina Sofía



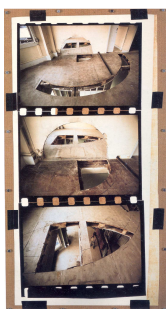
GORDON MATTA CLARK: "SPLITTING". 1973







GORDON MATTA-CLARK: "Muros" 1972



GORDON MATTA-CLARK: "Office Baroque".1977. Colección Particular Ambers



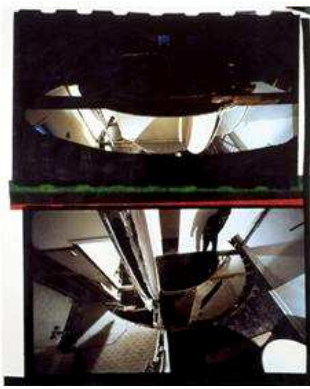
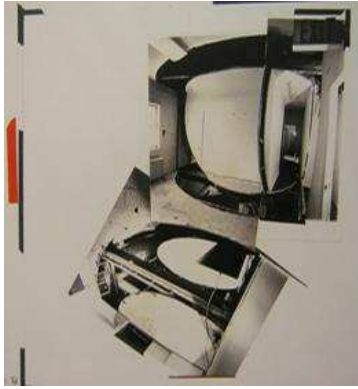
GORDON MATTA-CLARK: "Fotos fritas de árbol de navidad de oro" 1969



Gordon Matta-Clark Filmando en el Restaurante Food.1971

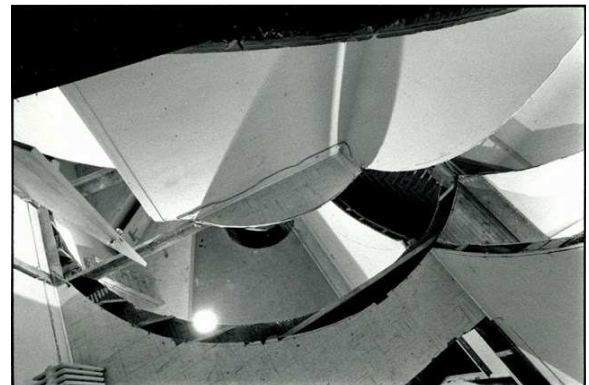


GORDON MATTA-CLARK: "Collage y Montaje".



CIRCUS

CARIBBEAN: ORANGE, 1978, CHICAGO, EEUU



Gordon Matta-Clark, "*Circus or The Caribbean Orange*", January Logradas plásticamente como para ser catalogadas de "pura documentación"



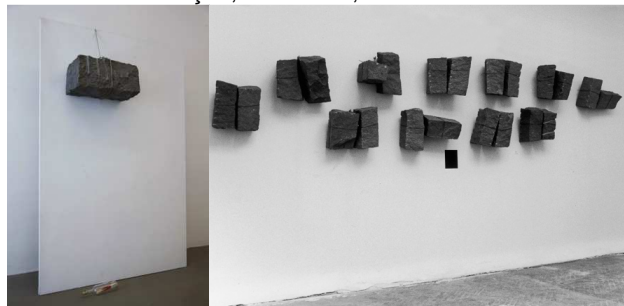
La Trufa. La Coruña, 2010.



GIOVANNI ANSELMO: "La estructura que come"



Juan Navarro Baldeweg: Instalación Luz y Metales en la sala Vinçon, Barcelona, 1976



GIOVANNI ANSELMO: "Grigi che si alleggeris cono verso oltre mare" 1966



LUCIANO FABRO



Gran parte de la obra de este arquitecto, nacido en Madrid, en 1.969, puede tener una gran componente brutalista o expresionista, pero en arquitectura, como en todas las manifestaciones vinculadas al arte, resulta muy difícil fijar exclusivamente una referencia, y el hecho de concebir esa arquitectura, emplear esos elementos estructurales en sí mismos y utilizar de modo tan rotundo sus grandes piezas de piedra o hierro tan características de sus proyectos, puede también responder, especialmente en alguna de sus obras, a un planteamiento que conectaría con los fundamentos del *arte povera*, en ese uso descarnado de los materiales, que se elevan, por encima de sus cualidades, a la categoría de elementos poéticos y con gran contenido conceptual de autenticidad, en sí mismos. En sus proyectos hay también referencias a situaciones de equilibrio, de energía contenida, a la potencia latente que existe en la materia suspendida, del mismo modo que aparecían en las obras de algunos *artistas povera*, como Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone o Luciano Fabro, por citar algunos.

Esta pieza de 1968, compuesta de lechuga, cable de cobre y granito, muestra la situación de equilibrio entre un elemento estable como es el granito y otro orgánico, equilibrio que se romperá por la acción del tiempo que descompondrá la lechuga, modificando las condiciones iniciales. Esta instalación aborda el tema del tiempo suspendido, como en otra instalación en la Sala Vincón de Barcelona presentó el artista y arquitecto Juan Navarro Baldeweg

Giuseppe Penone efectuó sus primeras obras en el bosque de Garesio, situado entre el Piamonte y Liguria. En 1968 realizó una obra en la que clavó, en el tronco de un árbol, una copia exacta de su mano, hecha en fundición de hierro. Con el transcurso del tiempo, la obra quedaría plenamente integrada, como un injerto en el elemento natural. En la mayor parte de sus creaciones ambientales posteriores, Penone empleó elementos extraídos del entorno natural, como tierra, plantas o troncos y los enfrentó a otros creados por él con materiales diversos, principalmente bronce o tierra cocida. La relación artificial-natural se establece de un modo sencillo y resulta fácil descubrir el gran interés que el artista siente por el entorno. Esta relación conceptual entre artificial-natural se da, de modo absoluto, en el proyecto de La Trufa de García-Abril y este experimento, que tiene aires de *performance*, podría estar suscrito por muchos de los artistas que pertenecieron al movimiento *povera*.

Luciano Fabro, a quien Celant llama amistosamente *Homo Fabro*, empezó, hacia 1963, a realizar obras con vidrio en las que destacaba el carácter de la transparencia del material y el fenómeno del reflejo, pero a partir de la profundización en la obra filosófica de Wittgenstein, se introdujo en la experimentación con diversos elementos extraídos del entorno real. Es un artista que otorgó gran importancia a los materiales, investigando las posibilidades de conjugación de los más diversos. Entre los materiales de carácter resistente que utilizó para sus ejecuciones destacan el acero, el hierro, el bronce o la madera y de tipo dúctil, el cobre, el latón, el plomo o el aluminio; a veces empleó también telas o trozos de piel de animales, y plantas. Los *povera* conseguían sus objetivos basándose en la autenticidad de los elementos materiales, en su "verdad" y es a partir de éstos, de donde García-Abril obtiene el espacio, materia prima de la arquitectura.

Este arquitecto dibuja una arquitectura donde la tradición constructiva se cruza con las inquietudes y los intereses de la arquitectura contemporánea. Aparecen un conjunto de propuestas, intereses, hallazgos formales y redescubrimientos constructivos, que el autor encuadra en una preocupación común, dando lugar a manifestaciones de diferente percepción, precisamente quizás por su potencia o por su enorme cualidad material, y que el tiempo irá destilando con más nitidez, para poder continuar deshilachando los secretos y emocionantes vínculos entre las cosas y las ideas. Sus obras tienen una apariencia de inevitables, reflejando un cierto aire de decidido apresuramiento.

En las edificaciones proyectadas están, en el fondo, con naturalidad, la precisión formal y la constructiva y también sobre ellas está presente una especie de desafío, para imaginar un mundo que se conoce, pero que nunca ha sido visto de este modo. Simultáneamente aparecen dos tamaños y dos percepciones, ante ellos nuestro ojo y también nuestro cerebro vacilan, o abren un espacio entre ellos, por donde se cuela nuestra imaginación.



Centro de Estudios Musicales. Santiago de Compostela.España.2002. Exterior



GIOVANNI ANSELMO: "Torsione"



Sede de la SGAE. Santiago de Compostela. España



GIOVANNI ANSELMO: "Direzione" (pietra, ago magnético,vetro) 1967-1968



Se llega así a una relación con los objetos que trasciende su cualidad visual y se convierte casi en afectiva, al convocar “indicios contrarios”. Estos movimientos, estas conversaciones “del ojo con el cerebro”, nos interrogan sobre naturaleza de las cosas, cuando un material se sorprende a sí mismo, disponiéndose de un modo a la vez natural e inédito; cuando los objetos, desplazados de su lugar por un tiempo como en un proceso de descontextualización, encuentran de repente el lugar donde se sienten naturalmente cómodos, revestidos o abrigados con esa incomodidad que alienta cualquier proceso creativo”.<sup>1</sup>

“Es en ese juego de trabajar con el esfuerzo resistente de los elementos contruidos donde se hace presente la fuerza de la gravedad como algo real, independientemente de su percepción. Evoca la distancia entre la gravedad y su percepción, que son dos cosas distintas, entre el peso y el modo en que se percibe y se intuye, quebrando la identidad de las cosas, o forzando su inevitable apariencia, desde un entendimiento moderno de nuestra relación con los objetos, donde ya no es tan importante la realidad como el modo que tenemos de percibirla”.<sup>2</sup>

Son construcciones que hablan de un pasado, pero tratan de ser radicalmente contemporáneas en su relación con el uso de los materiales, que tiene referencias de lo *povera*. Algo ya explorado por otros arquitectos, pero que aquí adquiere un carácter épico por la dimensión y la naturaleza de los objetos con los que se trabaja y que habían sido anteriormente rechazados, circunstancia también muy *povera*.

En todos sus trabajos hay una fascinación no sólo por el material, su forma de trabajar, su forma física, su dimensión y su peso, sino también su cualidad de objeto encontrado, ajeno al diseño del arquitecto, como si la realidad pudiera cambiar cuando posamos en ella una mirada intencionada. En ese momento, se solapan de una forma armoniosa nuestro ir y venir hacia las cosas: se extrema nuestra cercanía a los objetos al elegirlos, y nuestra distancia, porque son algo que no ha sido diseñado por nosotros, que esperaba expectante una mirada nueva que les otorgara sentido y vida

*“Pero también existe el placer de la puesta al límite, no sólo de los materiales sino también de los instrumentos para manejarlos. Hay algo heroico, de emoción, de riesgo, de nostalgia, del futuro, de intensidad que queda condensada en la obra, como si lo importante fuera el acto de construir, el momento de dar forma o levantar las cosas. El gusto por la construcción, entendida como acto físico, real, en el que tanto cuenta el material como su ensamblaje”.*<sup>34</sup>

Se da una fascinación, casi romántica, por lo extremo, por la inmensidad y lo sublime de la fabricación y puesta en obra de objetos de pesos enormes, dispuestos en forma de inmensos apilados, casi montañas artificiales de grandes piedras, y sistemas de apoyos encadenados de vigas desechadas. Es un modo de trabajar que oscila entre la utilización de las técnicas constructivas y una optimista apuesta por la desmesura, que una construcción más sensata ha abandonado en beneficio de una convencionalidad que impregna muchas de las construcciones de hoy, de una banalidad pragmática, triste y aburrida.

Las construcciones de García-Abril se levantan fascinadas por el misterio del apoyo, del apilamiento, y aquí una vez más, se obtiene una visión simultánea que nos interroga, pues aunque comprendemos sus piezas íntimamente ligadas, aunque comprendemos que su posición sólo es posible en relación aquellas otras que las sustentan, de nuevo emerge con fuerza un carácter contemporáneo que nos recuerda con insistencia su profunda independencia, su irrenunciable autonomía. Y de este modo un tanto asombroso, en nuestra percepción somos capaces de ver el mundo de lo distinto, que se apoya con respeto en lo demás, para construir un espacio para la vida: las cosas se apoyan y no piden esfuerzo a lo demás sino que lo respeta, y cuando entra en contacto con ellos, no lo modifica.

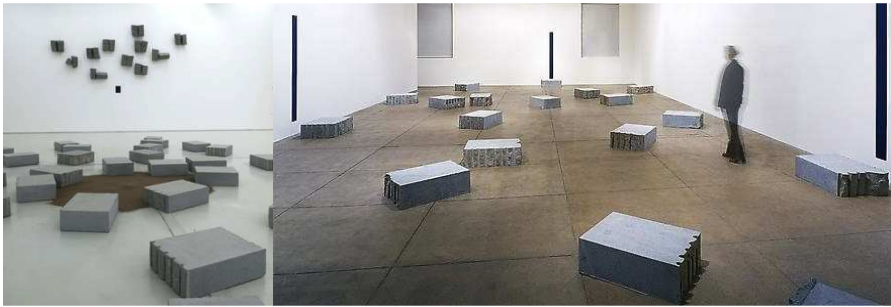
Pero este apilado, no sólo es un modo de construir físicamente los proyectos, sino también un modo de proyectar. Distintas capas conceptuales se van apoyando unas en otras, pero mantienen su autonomía... al acercarnos al testero de las grandes piedras del edificio de la Sociedad General de Autores, en Santiago de Compostela, García-Abril nos descubre que están apiladas siguiendo las medidas exactas del *Modulor*. “Cuántos estratos albergan estas obras, cuantos misterios... a veces parece que quisiera amarrarlos todos en sus manos... aquí no sólo se apila materia, sobre todo se apilan esfuerzos, para que las cosas aparezcan “en crudo, con todo su sabor”

---

<sup>1</sup> TUÑÓN, EMILIO Y MANSILLA, LUIS M.: “*Apilando esfuerzos...*”. Antón García-Abril & Ensamble Studio, 2.005 Pág. 7

<sup>2</sup> TUÑÓN, EMILIO Y MANSILLA, LUIS M.: “*Apilando esfuerzos...*”. Antón García-Abril & Ensamble Studio, 2.005 Pág. 8

<sup>3</sup> TUÑÓN, EMILIO Y MANSILLA, LUIS M.: “*Conversaciones del ojo con el cerebro...*”. Antón García-Abril & Ensamble Studio, 2.005 Pág. 5



GIOVANNI ANSELMO refleja el curso natural de las cosas, los ciclos de la naturaleza y la gravedad. Emplea el granito, un material que para él representa la gravedad 1965-2000

El carácter de la obra, que cristaliza y se hace visible los gestos, en las vigas, los materiales, es también parte del trabajo. Los grandes elementos de construcción importan en su forma, pero diríamos que importa más todavía aquello que contiene, el poso de la vida que puede ser jalonada a través de momentos intensos, de momentos que recuerdan los anteriores y promete otros nuevos. No se puede por menos que admirar ese mundo, en el que las fronteras entre pensar, dibujar, proyectar y construir con las manos han sido erosionadas, borradas, despedazadas. Un mundo a la vez antiguo y moderno”.<sup>5</sup>

“Las estructuras que plantea Antón García-Abril en sus proyectos van más allá de su razón técnica de soportar algo: sus estructuras se llenan de luz, flotan en la luz y hacen pasar la luz mediante un juego que la dirige, la atrapa y la disuelve. Se llena de gente, de masa y gravedad, y una estructura que nace para poder ver, es a su vez un elemento de gran fuerza plástica para ser mirado, que subraya el horizonte bajo él. Y se llenan de música, el material con el que tantas veces trabaja y tan presente en sus proyectos, en una caja-celosis cuya materialidad provoca que la estructura vibre como ella.”<sup>6</sup>

En la Escuela de Altos Estudios Musicales de Santiago de Compostela, del año 2.002, el programa, la localización, incluso la volumetría venían determinadas por la ordenación preexistente, y destaca la elección del material para sillería de la fachada por tanto, grandes piezas de granito, material local por excelencia, que se manipula desde el sistema de corte, “apertura a la contra”, resaltando hábilmente la rugosidad de su textura, con la disposición aparentemente aleatoria, pero que obedece a los medidos ritmos de sus huecos. Así se consigue obtener una presencia exacta que dialoga serenamente con el entorno de la periferia de la capital gallega.

La percepción del edificio a diferentes distancias define planos de lectura superpuestos. Desde la lejanía, el edificio se deja caer en el terreno. Se adhiere, sin continuidad alguna, a un tapiz de hierba verde que conforma la superficie vital de la finca, recortando su figura en el espacio del jardín de una manera rotunda: es una roca con voluntad cúbica. A situarse en un plano medio de contemplación, se observa como el borde, el límite que antes perfilaba una forma casi perfecta, deja paso a la indefinición y aparece el trazo de una línea quebrada, que va deformando aristas y una vibración superficial de luz, materia y sombra bajo un ritmo a siete partes.

La sillería de la fachada se compone de piedras que se han abierto “a la contra”, buscando el plano de estereotomía natural que hace que el granito abra más fácilmente. No se trata de costeros, sino un sistema constructivo que emplea técnicas de barrenado para romper el “azucarillo” utilizando igualmente las partes laterales. Se busca la expresión constructiva de la piedra tal y como nos ha enseñado la historia. El proyecto se expresa desde la contraposición y dualidad que tanto en la escala, como en el timbre y su materialidad construye el espacio, alcanzando la complejidad. La distorsión superpuesta evoca la pureza de ambas condiciones espaciales, provocando inquietud tanto material como espacial.

“Ajeno a cánones, el edificio quiere desarrollar temas arquitectónicos dentro de la composición y geometría sencilla, recogiendo las resonancias espaciales de los ecos de sus límites, que en el exterior son el jardín, el agua y la luz galaica y en el interior los planos de piedra que vienen cortados desde el exterior. Y que conforman el espacio. He pretendido hacer una arquitectura plenamente enraizada con Galicia desde sus particularidades culturales y ambientales, marcando la memoria del lugar. Parece que el edificio siempre estuvo allí”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> TUÑÓN, EMILIO Y MANSILLA, LUIS M.: “*Apilando esfuerzos...*”. Antón García-Abril & Ensemble Studio, 2.005 Página Introductoria.

<sup>6</sup> DEL VALLE, RAÚL. “*Llenar la estructura*” Antón García-Abril & Ensemble Studio, 2.005 Pág.57.

<sup>7</sup> GARCÍA-ABRIL, ANTÓN: “*Memoria del proyecto*”. Arquitecturas de Autor, nº56. Pág.10



Escuela de Altos Estudios Musicales. Santiago de Compostela. España. Exterior. Volumen Compacto.







Escuela de Altos Estudios Musicales. Santiago de Compostela. España. Exterior. Piezas sillería.



GIOVANNI ANSELMO: "Verso oltremare"



Escuela de Altos Estudios Musicales. Santiago de Compostela. España. Exterior. Piezas sillería.



Sede de la SGAE. Santiago de Compostela. España. 2.004. Exterior



GIOVANNI ANSELMO: "Grigi che si alleggeriscono verso oltremare"

La Escuela de Altos Estudios Musicales, es la excepción de estas obras analizadas pues opera mediante mecanismos distintos, que hablan más de la materia que se vacía, en vez la estructura que se llena. El vaciado interior conecta todo el edificio entre sí, dando verticalidad al espacio y sus aberturas buscan de nuevo escaparse al exterior, y el modo de operar hace que los límites sean más claros y definidos y en absoluto, permeables o difusos, precisamente para controlar ese vacío, su luz y sus proporciones.

Su mayor virtud es el preciso ajuste de la escala. En primer lugar en la escala de la pieza: a lo lejos como un bloque perfecto que, a medida que nos aproximamos a él, va desdibujando esa línea que parecía pura, recta y tensa para convertirse en una línea distorsionada e irregular: el límite físico construido que se diluye. Descubre entonces el observador la textura, la luz y la sombra, gracias a las numerosas estrías talladas en la piedra. En segundo lugar, en la escala de los espacios: un movimiento que se apropia del espacio para poder entenderlo en toda su magnitud. “Las relaciones con la naturaleza exterior y la circulación en un movimiento circular y ascendente hacia la luz, siempre por el borde del vacío, están presentes en este edificio”.<sup>8</sup>

En el edificio para la Sede Integral de la SGAE, en Santiago de Compostela, del año 2.002, aparecen los mismos intereses que en estos proyectos, pero explorados de manera distinta y siempre teniendo en cuenta la construcción. En este caso se trata de controlar el espacio que definen entre sí tres muros: uno de granito tallado en grandes bloques irregulares orientado al este y que hace fachada a unos jardines; otro de vidrio opal sobre un zócalo de piedra a la calle por el oeste y el tercero de vidrio y cajas entre ellos. Los dos muros extremos son de traza parabólica, adaptándose a los límites de la parcela en ese punto, mientras que el muro intermedio es de trazado recto y tenso.

A un lado de ese muro se organizan las dependencias, al otro se genera otra calle, cubierta, con la luz y la visión controlada, que recuerda los espacios porticados tan característicos en la ciudad. Y a través de este muro se filtra la luz y la visión tamizada de lo que ocurre de lo que ocurre a un lado u otro. Su grado de translucidez lo permite, descomponiendo de nuevo el límite físico que se ha creado, introduciendo en él color y movimiento.

El muro este es una estructura a compresión que se llena de aire y luz y actúa como una celosía a pesar de su masa y espesor, pues permite la transparencia, ver desde dentro sin ser visto desde el exterior. “Paradójicamente se construye un muro con mucha materia y peso, de apariencia impenetrable desde fuera, sólido, que sin embargo desde el interior, se descompone en las múltiples aberturas hacia el cielo, el suelo o el horizonte de las piedras dejar entre sí, logrando una permeabilidad mágica que no es reconocible previamente”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> DEL VALLE, RAUL: “*Llenar la estructura*” en Antón García-Abril & Ensamble Studio, 2005 Pág. 59

<sup>9</sup> DEL VALLE, RAUL. Op. Cit.. Pág. 58

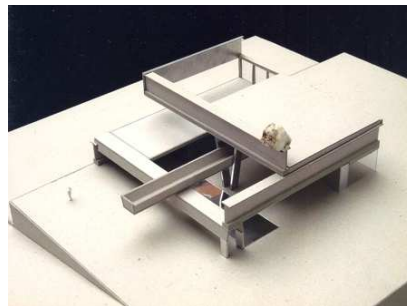


Escuela de Altos Estudios Musicales. Santiago de Compostela. España. Exterior. Piezas sillería.





GIOVANNI ANSELMO: "Entrare nell' opera" 1971



Casa Hemeroscopium, Las Rozas, Madrid, 2008



Casa Hemeroscopium, Las Rozas, Madrid, 2008.



Casa Hemeroscopium, Las Rozas, Madrid, 2008.



En la Casa Hemeroscopium, evolución de la casa Martemar, se da una nueva vuelta de tuerca, planteando una estructura en equilibrio, la posición de las grandes vigas prefabricadas forman una espiral ascendente que envuelve el espacio de la casa: la estructura se llena de espacio de nuevo. “Se trata de un espacio que tiene mucho que ver con la *promenade architecturale* que aprendimos de Le Corbusier, pues no sólo se propone un espacio para la contemplación, sino también un movimiento que se apropie del espacio y la estructura acompaña e indica ese movimiento”<sup>10</sup>. Este juego de equilibrio permite entender la casa como un todo, con múltiples y complejas relaciones entre sus partes. La claridad en la concepción del proyecto está presente también en ejecución que es clara y sencilla: los diferentes elementos que componen la estructura existen, sólo hay que trasladarlos y disponerlos en el orden y posición establecidos, y para sellar la operación, Para fijarla, se remata con un peso que no es más que un pináculo, un gran bloque de piedra: el contrapunto. Frente al juego de vigas estilizadas y en equilibrio, la masa de la piedra bruta, el divertimento.

En esta casa, cada elemento, cada viga, se va apoyando en la anterior, y el espacio va girando. Hay el mismo respeto vez por el orden que por el dinamismo de las cosas, la misma “pasión por imaginar un mundo capaz de ser organizado en nuestra mente para comprender que sobre esa imagen, sobre esta trama, lo que importa es el giro incesante de la vida, la vitalidad de la cual nuestro orden imaginado, aquel con el que quisiéramos atrapar el mundo, es quizás sólo un soporte”.<sup>11</sup>

Lo estático y lo dinámico adquieren la misma forma, como ya lo hacía en el edificio de la Escuela de Altos Estudios Musicales, en Santiago de Compostela, igual que lo pesado y lo leve tiene un mismo rostro. En esta casa, los grandes elementos estructurales prefabricados que se había iniciado en el proyecto de la Casa del Lector, introduciendo vigas pretensadas de gran canto en las naves del Matadero para resolver con un gesto el programa y la sectorización funcional del edificio, se lleva al extremo convirtiéndose en la protagonista absoluta del ejercicio de equilibrio, obteniendo un resultado absolutamente sorprendente e inquietante. La justificación de la solución de la dovela o “piedra aérea”, que es como la denomina el arquitecto, se basa en alusiones poéticas a la cosmología mesoamericana y en una síntesis de referencias a las culturas presentes en la compleja realidad mexicana. Más allá de esta lectura metafórica pensamos que el acierto del proyecto de este teatro, es el entendimiento de su presencia en el complicado entorno urbano en el que se erige.

Entendemos la cultura contemporánea como expresión constante de la conectividad con los movimientos del tiempo, y las capas de historia que se superponen e hibridan la cultura mexicana son de gran inspiración para hacer hoy una obra de arquitectura. La dovela es una piedra aérea, la piedra del sol, por ello, aparece soportada por el espacio de una secuencia de terrazas excavadas, que se ofrece al sol, que atraviesa sus lamas, que protege de la lluvia y nos cobija dentro de la tierra. La dovela trata de recoger todas las resonancias del mundo que emerge sobre ella, para ordenarlas.

Los espacios excavados se entregan a lo público, se abren al cielo, protegidos por la simbólica estructura metálica. El proyecto confronta las naturalezas elementales con las que se construye: la densidad profunda del espacio negativo, de componente vertical y la tensión horizontal del aire contenido y soportado por la dovela, pieza última clave de un equilibrio abstracto que pierde su peso para mostrarse ligera, aérea, mutable y leve como una nube que cualifica el espacio interior al filtrar los rayos solares. El espacio nos dicta sus normas y la arquitectura las manipula. Un objeto que traspone su estricto orden al espacio pero no impone, permitiendo a los elementos de la naturaleza: el agua, la luz y el aire, su última configuración



Casa Hemeroscopium. Madrid. España.



Casa Hemeroscopium. Madrid. España.



Sede Integral de la SGAE



La Trufa. Santiago de Compostela. España. 2.010



GIOVANNI ANSELMO: "Sol tanto un cuadro al máximo"

La Trufa, La Coruña, en 2010 recibió el encargo de construir un pabellón de invitados como complemento a una casa en la costa gallega de Laxe. Un pequeño edificio para ser usado en vacaciones, en contacto con el mar y la naturaleza. Ocuparía un espacio del pequeño bosque sobre el Atlántico, que rodea la casa existente, con lo que esto conllevaría de distorsión de la parcela y de la casa actual. Decidió construir una pieza no camuflada, sino algo que fuese natural en su propia esencia. Es decir, se propuso construir una piedra. El edificio construido es conocido por su geometría amorfa y su construcción azarosa, también por su aspecto terroso, el nombre de La Trufa. Es un fragmento de naturaleza construida, una roca, una cueva, un montículo de tierra. Un espacio dentro de una piedra que se posa en el terreno y que se mimetiza con el territorio. No se camufla, es una piedra en sí misma, al emular los procesos de formación mineral en su estructura, y se integra con el medio natural al someterse a sus leyes. Es un proyecto que parece haber sido creado por las fuerzas de la naturaleza más que por la mano humana.

Se excavó un pequeño agujero y con la tierra extraída, tierra vegetal, se elaboró un montículo que actuaría como encofrado. Con fardos de paja se construyó el volumen que después sería el vacío, los fardos actuarían como encofrado perdido del hormigón. El hormigón vertido en masa ocupó el espacio entre la pared de tierra y envolvió el espacio ocupado por la paja. Tras el fraguado se retiró la tierra hasta descubrir la forma amorfa dejada por el contacto tierra-hormigón. Como cuenta el propio Antón García Abril, autor del proyecto: "La tierra y el hormigón intercambiaron sus propiedades. La tierra proveyó al hormigón de su textura y color, su forma y su esencia, y el hormigón le entregó a la tierra su resistencia y estructura interna. Pero aún no era arquitectura lo que habíamos creado, habíamos fabricado una piedra." (Antón García-Abril. "La Trufa". De la memoria del proyecto. Arquitecturas de Autor, nº56, 2 )

Tras el descubrimiento de esa roca terrosa se utilizó maquinaria de cantera para cortar la parte delantera y trasera y de ese modo poder acceder al interior y descubrir el núcleo construido con paja, ahora comprimida por la presión ejercida por el hormigón. En un giro llamativo, pero también significativo de la metodología utilizada para vaciar el interior se usó un ternero. El volumen interior ocupado por algo más de cincuenta metros cúbicos sirvió de alimento durante un año al animal. Tras haberse comido el volumen interior aparecía el espacio por primera vez, restaurando la condición arquitectónica de la roca y pasando de gruta a cobijo del animal y de la masa vegetal a espacio habitable.

Su ambigüedad entre lo natural y lo construido, la compleja materialidad que el hormigón en masa había aportado generaba distintas lecturas de un mismo elemento edificado. Desde la textura informe de su exterior, hasta la violenta incisión de un corte que revela su vocación arquitectónica, llegando a la expresión fluida de la solidificación interior del hormigón. Esta materialidad espesa, que dota a las paredes verticales de una escala almohadillada proviene de la dimensión de los fardos, y contrasta con la liquidez continua del techo que recuerda al mar que se ve en el horizonte.

Se trata de un espacio que se posa en el terreno y se mimetiza con el territorio. Se camufla, al emular los procesos de formación mineral y su estructura, y se integra con el medio natural al someterse a sus leyes. Para su construcción se hizo un agujero en el terreno, amontonando en su perímetro la tierra vegetal extraída y se preparó un dique de contención sin consistencia mecánica. A continuación se materializó el aire, amontonando en su interior un volumen con fardos de paja y se inundó el espacio entre la tierra y el aire construido para solidificando, por medio del hormigón en masa vertido, que envolvió el aire y se protegió de tierra.

En un proceso que recuerda las *performances povera*, como las de Kounellis o Beuys, pasado un tiempo se retiró la tierra, descubriendo una masa amorfa. La tierra y el hormigón intercambiaron sus propiedades. La tierra transmitió al hormigón su textura y color, su forma y su esencia y el hormigón le entregó a la tierra su resistencia y estructura interna. Pero aún no era un hábitat lo que se había creado, se había fabricado una piedra. Se hizo un corte para explorar su núcleo y se descubrió la masa de su interior construida con paja, ahora comprimida por la presión que ejercía el hormigón sobre la estructura vegetal.

Aquí no aparecen caballos como en la propuesta de Jannis Kounellis en la Galería Latico en 1.969, ni el coyote de Joseph Beuys, o el papagayo de Micheleangelo Pistoletto, pero para vaciar su interior, Paulina, una ternera, se nutrió durante un año de los fardos de paja hasta que abandonó el hábitat. Se había comido el volumen interior y aparecía por primera vez, el espacio interior, restaurando la condición arquitectónica de la trufa tras haber sido cobijo del animal durante un tiempo largo.



La Trufa. A Coruña. España. Interior. Texturas. Techos y pavimento



La Trufa. Construir una piedra.

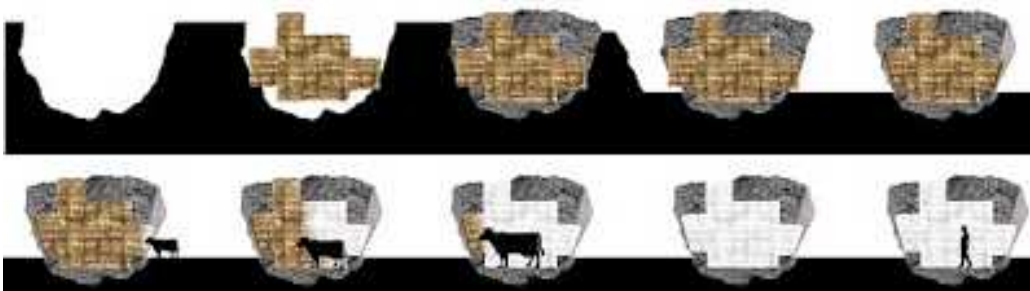


Performance. Paulina.



La Trufa. A Coruña .2010. Proceso de construcción

GIOVANNI ANSELMO: "Trescientos millones de años". 1969



Proceso de realización y vaciado de "La Trufa".

De esta arquitectura sorprende su ambigüedad entre lo natural y lo construido artificialmente; la compleja materialidad que un mismo elemento constructivo, el hormigón en masa sin refuerzo armado, podía dotar al pequeño espacio arquitectónico, a distintas escalas. Desde la textura informe de su exterior, hasta la violenta incisión de un corte que revela su vocación arquitectónica, llegando a la expresión fluida de la solidificación interior del hormigón.

Esta materialidad espesa, que proporciona a las paredes verticales una escala almohadillada, que evoca las huellas de los troncos quemados de la capilla del Hermano Klaus, de Zumthor, proviene también aquí de algo vegetal: los fardos de paja y contrasta con la liquidez continua del techo que evoca al mar, petrificado en el dintel del marco que mira al océano Atlántico, hacia el horizonte como única línea tensa del espacio interior.

El mobiliario interior constituye el único elemento que pueden identificar el interior con un espacio doméstico, y aportan el confort y la habitabilidad necesaria en la arquitectura. El resto es naturaleza construida, roca, gruta o guarida. Es la expresión de haber construido con medios humanos un fragmento de naturaleza que únicamente revela la arquitectura al final, al ejecutar su vacío.

“Para dotar al espacio de habitabilidad, se tomó como motivo el “cabanon” de Le Corbusier, recreando su programa y dimensiones. Este cabanon es la referencia que hace de la trufa un espacio habitable y disfrutable en la naturaleza, que ha inspirado y se ha sometido. La lección que se recibe es la incertidumbre que nos guió en el deseo de construir, con las propias manos, un fragmento de naturaleza, un espacio contemplativo, un pequeño poema”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> GARCÍA-ABRIL, ANTÓN: “Memoria del Proyecto de La Trufa”. Arquitecturas de Autor nº56. 2011. Pág.42





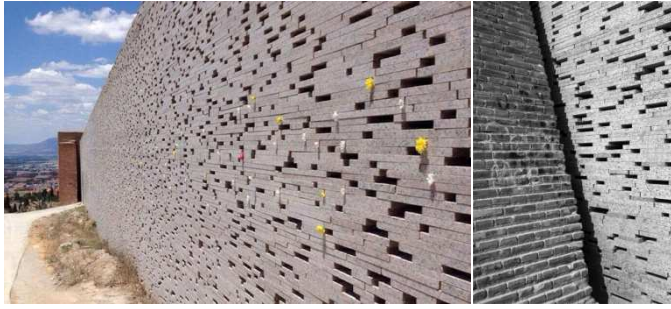
LA TRUFA. CONSTRUIR UNA PIEDRA.





LA TRUFA. A CORUÑA .2010. INTERIOR. TEXTURA PAREDES





JIMENEZ TORRECILLAS: Muralla Nazarí en el Alto Albaicín 2002- 2006



JIMENEZ TORRECILLAS: Muralla Nazarí en el Alto Albaicín



JIMENEZ TORRECILLAS: Muralla Nazarí en el Alto Albaicín



JIMÉNEZ TORRECILLAS: Torre del Homenaje en Huescar ( Granada) 2008



JIMÉNEZ TORRECILLAS: Casa de Rota. Exterior y maqueta



*“El acto creativo no está tanto en inventar algo nuevo como en desvelar en algo nuevo lo que ya existe y había sido olvidado” Antonio Jiménez Torrecillas*

Aunque su arquitectura es ordenada, atenta al detalle y con un componente heredado de los presupuestos minimalistas, hay aspectos que se pueden considerar, que contienen connotaciones que podrían catalogarse como formulaciones *postpoveras*, exponiendo algo que ya nos dejaron dicho, *pegado al terreno y al material*, Su correspondencia con la naturaleza, el entorno, el paisaje, con la materia orgánica, el tratamiento y control de la luz relacionado con la frecuencia estacional, el tiempo como modificante en sus proyectos...

En vez de utilizar materiales estandarizados, producidos industrialmente, habitualmente recurre a los que la naturaleza le proporciona. Elementos naturales, granito, barro, madera, brezo... ligados al lugar y a su memoria,

Con gran contención de recursos expresivos, quizás sorteando la transgresión, una pulcra sensibilidad marcará su trayectoria profesional.

*“Un viaje de vuelta que te enseña...” Antonio Jiménez Torrecillas*

La utilización del brezo seco, tejido como indumentaria continua, vistiendo y cerrando, dejando a la vez el paso del aire y una leve luz filtrada, envuelven la casa de Rota (2015) Elemento vegetal básico y artesanal, barrera visual, muro orgánico, blando y ligero que, con el siempre útil transcurso del tiempo, adquiere y pasa del color seco pardo a los tonos verdes del musgo, liquen y vegetación viva que se entremezcla entre la espesura. Anclada esta pared vegetal y *arriostrada* mediante esa virtual arquitectura que proponen los grandes pinos piñoneros que circundan la edificación. Ramas que penetran, acotan, reaparecen y aparecen como cerchas que apuntalan un algo privado que permanece interior. Arquitectura derivada de la naturaleza, nacida a raíz del encuentro desde proposiciones existentes; lo orgánico como forma que define el proyecto, como búsqueda y simbiosis entre lo que habita y lo habitado.

#### MURALLA NAZARÍ EN EL ALTO ALBAICÍN

“Se apilan 112 metros cúbicos de granito como si de un gran almacenaje se tratara: grandes lajas sin tratar, de sección y longitud normalizadas, las más económicas, dispuestas sobre un lecho inmerso bajo la tierra. Un milímetro de espesor aporta el mortero de alta resistencia que traba las lascas. Se elimina así la presencia de la llaga y la apariencia de construcción consolidada, de fábrica. Se trata de dar la sensación de material apilado, acopiado, con el objetivo de subrayar, aún más si cabe, el carácter permanente e histórico del Monumento.” Recuerdos del Pabellón suizo de la Feria de Hannover de Zumthor, por aquello de apilar, y de sus Termas de Vals por la finura de la piedra...



JIMÉNEZ TORRECILLAS: Metro de Granada. Estación Alcázar Genil



MARIO MERZ: *"SPOSTAMENTI DELLA TERRA E DELLA LUNA SU UN ASSE"*. 2002.



MARIO MERZ: "Lingotto" 1968

Con la misma idea de sumar, de respetar, de atender a lo que había y de contribuir a lo que habrá, levantó en 2006 una pieza de *land art* pensada para preservar el paisaje junto a la ciudad. La muralla ofrece además la paradoja de ser a la vez muro y mirador. Construida con pavimento blando de tierra apisonada, está salpicada de huecos, entre las lajas de granito al corte, por los que pasa el aire y se cuelan vistas a la ciudad. Una ciudad que sabe crecer, una ciudad que atraviesa muros.

Una sensibilidad similar aplicó poco después, en 2008, cuando culminó la transformación de la Torre del Homenaje de Huéscar, también en Granada. El antiguo torreón convertido en mirador, vestido con un traje de lamas de madera -que no de fieltro-, hablaba de nuevo de transformación urbana y conservación del patrimonio.

Jiménez Torrecillas estaba trabajando en la que será la primera estación del metro de Granada, en Alcázar Genil. Como hizo por dentro y por fuera —diseñando interiores para su hermana, y cuajando intervenciones urbanas—, la estación tiende, de nuevo, un puente entre los restos arqueológicos de una alberca almohade del siglo XIII —que debieron esquivar— y la futura movilidad de su ciudad.

“Vivo en el mundo, pero duermo en Granada”.



JIMÉNEZ TORRECILLAS: Muralla Nazarí en el Alto Albaicín



MARIO MERZ: "Lingotto." 1968



ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS: Casa en Rota. 2012-2015



JIMÉNEZ TORRECILLAS: Showroom Tienda Dal Bat 2002

El arquitecto admite que *Dal Bat* tiene singularidades que lo hacen especial, como ser un proyecto tan familiar y lo que él llama "fragilidad", modestia y pequeñez que lo hacen "más sugerente" que las cosas que las cosas enormes, como museos o las obras "significativas".







PETER ZUMTHOR: Recinto de protección para los restos arqueológicos romanos. Chur.Suiza.1.985



PETER ZUMTHOR: Casa Gugalun. Versam. Suiza. Detalle yuxtaposición y encuentro de los materiales.



KANDINSKI: arte para niños, la abstracción al alcance de todos

## LA PRESENCIA DE IDEAS EN LA MATERIA CONSTRUIDA

*“Más allá de los signos, el mundo está lleno de signos e informaciones que representan cosas difíciles de entender, pues éstas no se muestran más que como signos de otras cosas. La verdad de las cosas permanece oculta, no se consigue ver. A pesar de todo, siguen existiendo cosas verdaderas, aunque estén amenazadas. Hay tierra y agua, luz del sol, paisaje y vegetación, y hay objetos creados por el hombre, que son lo que parece, lo que son, no son portadores de ningún mensaje artificial y cuya presencia es obvia”.<sup>1</sup>*

Estas palabras manifiestan la presencia de ideas que reclaman ser descubiertas por el arquitecto. Y esas ideas dependen de la absorción de un amplio abanico de influencias. Para desplazar la interpretación de esas influencias las conexiones deben cortarse en el acto de traslación que supone la actividad de proyectar. Designación conceptual, al acto de fundir una idea subyacente a un proyecto.

Una obra arquitectónica puede tener cualidades artísticas si su forma y contenido confluyen en una fuerte atmósfera capaz de conmover. Esto no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. La conmoción trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad y seguramente la verdad inesperada, su aparición precisa y poética da tranquilidad. La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa atmósfera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poética.

Al trabajar con este objetivo, surge preguntarse incesantemente, qué puede significar un determinado material en una determinada arquitectura, y pueden aparecer bajo una luz nueva tanto la forma de uso habitual de ese material como también sus peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido. Si lo logramos, los materiales adquieren resonancia en la arquitectura.

Tanto el arte como la arquitectura parten de cuestiones comunes. En la concepción profunda del proyecto de arquitectura latén dos premisas: el posicionamiento, la actitud ante la preexistencia y el contexto y el sentido que tienen los materiales constructivos empleados en la arquitectura. Ruskin<sup>2</sup> denomina "lámparas de la arquitectura" a las leyes que todo autor debe tener en cuenta en el momento de crear. Los materiales son un último medio de despertar emociones generales; generan ideas y metáforas. Son elementos portadores de significado. El movimiento conocido como *Arte Povera* manifestó con claridad cómo, en sí mismos, los materiales no son elementos poéticos *per se*, su poética se debe al concepto que generan y a la forma, reconocible o metafórica, que los relaciona.

Dos aproximaciones distintas al arte, como son el realismo y la abstracción convergen en la materia. El realismo en el sentido de permanecer fiel a los materiales, y la abstracción en el sentido de usar materiales ordinarios para propósitos distintos. Ambas actitudes comparten el deseo de llegar a la esencia de las cosas, aunque por caminos distintos.

Vasili Kandinski<sup>3</sup> afirmó que el realismo transmite el significado de una obra de arte al representar objetos simples, la abstracción transmite su significado incorporando formas simples. Y concluyó que las dos aproximaciones se asemejan porque lo importante en una obra de arte no son los objetos o las formas, sino lo que él llamaba su resonancia o su esencia.

El arte indaga en las relaciones entre la materialidad y las emociones que suscita, también debería hacerlo la arquitectura. Y de esto es de lo que trata la arquitectura análoga; la búsqueda de emociones conocidas, engendradas por la arquitectura matérica que entra en resonancia con nosotros y nos lleva a intentar comprender lo que sentimos.

El *arte povera* vincula su mensaje al de los materiales y su modo de construcción. Procura resaltar su funcionalidad plástica, que actúa sobre las emociones, con un mínimo de presencia material. *“Si trabajamos para alcanzar este objetivo, debemos siempre preguntarnos cual es el uso que un material en particular podría significar en un contexto arquitectónico específico. Las repuestas a estas preguntas pueden arrojar luz nueva sobre la forma en que generalmente es utilizado el material y sus propias cualidades sensuales inherentes”.<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> ZUMTHOR, PETER. *“Peter Zumthor Works”*, Lars Müller Publishers. Baden, 1998.

<sup>2</sup> RUSKIN, JOHN. *“Las siete lámparas de la arquitectura”*. Ed., Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (España), Murcia 1989

<sup>3</sup> VASILI VASILIEVICH KANDINSKI. Moscú, 1966-1944. Pintor precursor de la abstracción en pintura y teórico de arte (*“De lo espiritual en el arte”* y *“Punto y línea sobre el plano”*), se considera que con él comienza la *abstracción lírica*. Introdutor de las vanguardias francesas. Permanece en la Bauhaus hasta el año 1933 cuando se clausura la Institución.

<sup>4</sup> ZUMTHOR, PETER. *“Conversación con Hans Ulrich Obrist y Julia Peyton-Jones”*

HERZOG & DE MEURON: ALMACÉN DE RICOLA EN MULHOUSE, 1992-1993.



PETER ZUMTHOR: CASA GUGALUN. VERSAM. SUIZA. DETALLE YUXTAPOSICIÓN  
Y ENCUENTRO DE LOS MATERIALES.



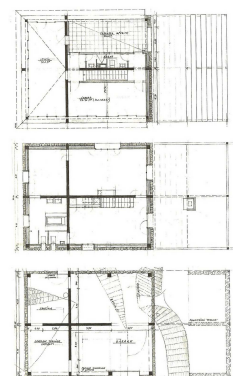
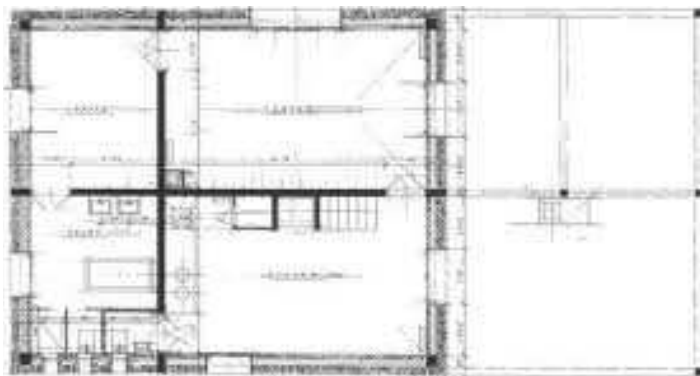




HERZOG & DE MEURON: Almacén fábrica de Ricola en Laufen 1986-1987



HERZOG & DE MEURON: Almacén de Ricola en Mulhouse, 1992-1993.



HERZOG Y DE MEURON: Casa de Piedra en Távole. 1985 Planta general



Al estudiar la obra de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Wilfred Wang<sup>5</sup> llama la atención sobre el hecho de que la dimensión física de la materia construida puede expresar intensas cualidades conceptuales. Y se apoya en las obras que realizaron esos arquitectos al principio de su carrera. Esas edificaciones, a pesar de su pequeña dimensión destacaron desde su realización por su *densidad expresiva*.

Herzog & de Meuron, experimentan radicalmente con materiales y procesos, “*buscando significados ocultos o perdidos*”.<sup>6</sup> Combinan la dimensión física primaria de la arquitectura con su capacidad para expresar cualidades conceptuales. Desde sus primeras obras, centraron la atención en el uso de materiales convencionales, en la piel del edificio, para expresar sensaciones ampliamente comprensibles. Demostraron que las ideas podían plasmarse mediante formas concentradas y reducidas, con cuestiones relacionadas con la percepción.

El Almacén de la fábrica Ricola en Laufen (1986-1987) utiliza materiales sencillos para un programa escueto, pero de tal modo que el edificio resulta sensual y escultural. En el segundo almacén de Ricola (Mulhouse, 1992-1993), el revestimiento de policarbonato proporciona al edificio distintos grados de transparencia según la luz, y las imágenes serigrafiadas en él dan a la fachada una mayor ambigüedad entre superficie textil y gráfica y signo primitivo. Este último aspecto se persigue también en la Biblioteca de Eberswalde (1993-1996).

Ese interés germinal por utilizar la materia construida para expresar conceptos ha guiado todos sus proyectos tanto las ideas arquitectónicas, como las tipologías de edificios. Sus proyectos representan la transformación de la materia trascendiendo las limitaciones del lugar o del programa. Combinan la imagen y la estructura para aludir al programa, al contenido, al lugar y, en definitiva, a la idea. En continuidad por predecesores como Mies van der Rohe o del intento de alcanzar la pureza de los primeros edificios de Le-Corbusier.

La aparente facilidad de esas obras conlleva un difícil proceso de búsqueda de lo mínimo, que los arquitectos han manifestado en las exposiciones de su propia obra. Jacques Herzog declara “*Cuando acometo un trabajo sólo me preocupa ver si resulta posible trascender el objetivo, porque si se consigue, puedes olvidarte de la arquitectura. Te encuentras ahí, casi desnudo, con tu percepción del mundo, de algo que sientes que es arquitectura... Es una sensación muy intensa, que te hace muy consciente de ti mismo. Esta es la meta real y la más ambiciosa. Trabajamos con la realidad física de la arquitectura porque solo así podemos trascenderla, ir más lejos incluso llegar a lo inmaterial*”.<sup>7</sup>

Peter Zumthor explica que su manera de trabajar está basada en una idea abstracta, y ésta le lleva a una imagen que a su vez le sirve para seguir trabajando. Tal vez un boceto, o una pieza musical, algo que mueva. Entiende que debe germinar esa fuerza poderosa, esa idea de excelencia, que empuja a trabajar, para encontrar la energía necesaria para acometer el proyecto, resolver cada función y cada aspecto técnico para mejorar la vida de quien va a habitar esos espacios. Es fundamental creer que llegaremos al objetivo, para empezar el camino. Cualquier excusa es válida para partir. Que el arte pueda influir en un arquitecto es algo que no puede sorprender. La abstracción es la única manera para conseguir coherencia para alcanzar un objetivo, una idea arquitectónica, un conjunto coherente.

La importancia del material y su significado es análoga a la naturaleza de la arquitectura. La “naturaleza”, en cierto modo, puede proporcionar un modelo para la arquitectura es una idea que viene de muy antiguo, y ha sufrido muchas transformaciones, porque el concepto de naturaleza ha cambiado, y también porque los esquemas artísticos se han visto alterados. El problema sigue siendo el mismo: trasladar reflexiones derivadas de distintas esferas de la realidad a ese ámbito singular que es la arquitectura misma y la solución que estos arquitectos contemplan se fundamenta en la capacidad de la materia para transmitir ideas e impactar todos los sentidos, como hacían los *povera* en su interpretación de lo material.

La interpretación arquitectónica, del contexto y del emplazamiento parte de posicionamientos que relacionan el programa y el lugar. Para esto la elección de los materiales es determinante para su vínculo con la preexistencia. La arquitectura acota un ámbito y ofrece, al mismo tiempo, una vista renovada de ese mismo lugar.

---

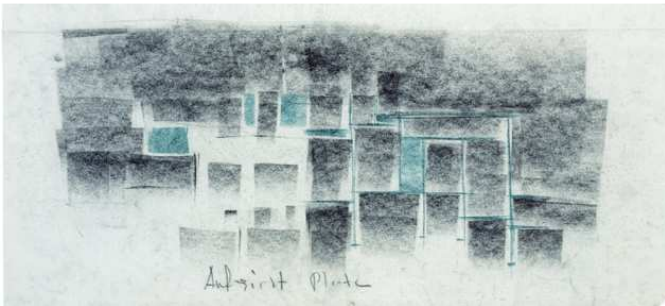
<sup>5</sup> WANG, WILFRIED. “*La presencia de ideas en la materia construida*”. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

<sup>6</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. “*Swiss Made. Nueva arquitectura suiza*”. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

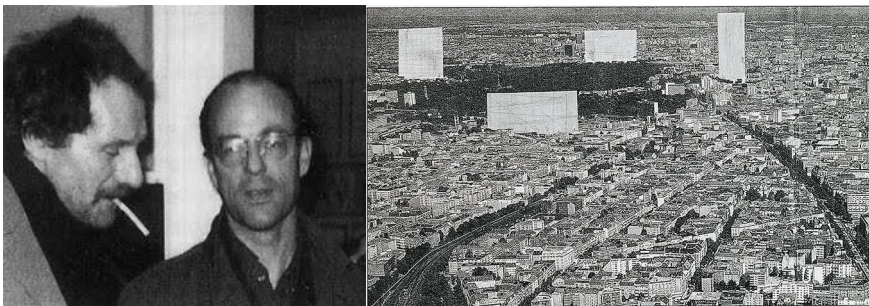
<sup>7</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. “*Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta*”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1.978-2.007. Editor Luis Fernández Galiano.



HERZOG & DE MEURON: Casa de Piedra en Tavole. 1989. Jannis Kounellis: "Sin título". 1982



PETER ZUMTHOR



BERLIN ZENTRUM: Ideas para el corazón de una gran ciudad: Berlín 1991.



JOSEPH BEUYS: "I like America, and America likes me"

Un ejemplo ilustrativo es la obra de Herzog & de Meuron, La Casa de Piedra en Távole. Como en otras obras adoptan materiales de uso común en la idea global del edificio. Los detalles constructivos están cuidadosamente definidos, y los espacios articulados y las composiciones tectónicas ofrecen sensaciones complementarias, nunca sistemáticas. Constituyen serenos modos de comunicación que consideran la sensibilidad de los usuarios, con ideas extraídas de otros múltiples ámbitos comunicativos.

El material figurativo es cercano, extiende conceptualmente el sistema existente de muros de contención de piedra en seco, que se aloja en los casetones de la estructura de hormigón. Intervención que evoca otras obras artísticas de Kounellis. En el interior, las distintas dependencias se unen alrededor de una serie de muros, concebidos para formar una secuencia perimetral de estancias en planta baja que, en realidad, no se interrumpen. Crea una continuidad artificial, básicamente arquitectónica con el contexto topográfico y natural.

La integración de la estructura de hormigón armado con los bloques de hormigón y los muros de piedra en seco es selectiva; no hay un “sistema” constructivo literal en el que pueda leerse la estructura a cada instante. En última instancia, los edificios siempre asumen su propia autoridad, una cierta autonomía, son ellos mismos los que se manifiestan. Esa *autoridad* de los edificios se basa paradójicamente en la toma de conciencia sobre la arquitectura precedente. Se puede observar en los realizados por Herzog & de Meuron, en los que “*sus primeras influencias se derivan de la obra de Alvar Aalto (1898-1976), lo que se pone de manifiesto en el concurso de la piscina interior y al aire libre de Riehen y en el Estudio de Fotografía Frei en Weil-Fischingen*”<sup>8</sup>

El modo directo con el que Herzog & de Meuron persiguen este proceso es un rasgo distintivo de su obra. No buscan inventar un nuevo lenguaje sino que tratan de afirmar nítidamente lo que aún no ha sido dicho con una claridad absoluta. En tanto que sus proyectos distinguen entre contenido y continente, entre telón de fondo construido y vida inherente, resulta posible percibir el proceso mental en la composición de la materia. Esta actitud conceptual y cultural respecto a la construcción no es equiparable a la honestidad positivista de la lógica constructiva o al interés por formas y espacios reductivos, puristas y unidimensionales.

Su obra es radical, busca la raíz de las ideas y la construcción es la base de la comunicación arquitectónica contemporánea y la representación visible de las condiciones existentes, ya sean de naturaleza programática o topográfica, combinando tanto medios aparentemente arcaicos como los más recientes. Su obra se orienta a la transparencia conceptual con materiales articulados.

## ARQUITECTOS Y ARTISTAS

Existe una cierta disolución de las fronteras entre el artista y el arquitecto. Ambos se funden bajo un mismo signo de experimentalismo e hibridación. El “binomio arte-arquitectura” contiene un proceso actual de disolución y apertura, que evoca los movimientos de ruptura de la autonomía del arte que se dieron entre los años 1960 y 1970.

“*Colaborar artistas añade otra dimensión a la arquitectura. Tiene mucho que ver con el ornamento no delictivo, con las superficies. El artista está mucho más capacitado para plantearse el tema de las superficies que el arquitecto, e intentamos abordar radicalmente esta cuestión en nuestra arquitectura. Es casi inevitable que el arte y la arquitectura se entrelacen. Nos interesa el aspecto analítico tanto en el arte como en la arquitectura probablemente, porque ya no vivimos en una cultura mágica, una cultura en la que el status quo se acepta sin cuestionarse y donde el siguiente paso precede automáticamente al anterior*”.<sup>9</sup> Vivimos en una época en la que cada estadio, las cosas más elementales se han de volver a redefinir cada vez. Las respuestas ya no son obvias, y el análisis de todo, se ha convertido en una parte esencial de nuestra cultura, tanto para los artistas como para los arquitectos y eso explica la aportación de colaborar con autores que se plantean estos puntos de vista.

Las referencias de Peter Zumthor a la obra de Mark Rothko, John Cage y a otros artistas son muy frecuentes. Zumthor es de los pocos arquitectos que se atreven a hablar de belleza. Al mismo tiempo, su estricto control del sistema constructivo y de los materiales y su cuidado a la hora de trabajarlos lo colocan en una situación muy cercana a la de un artesano que se deja inspirar por el arte.

---

<sup>8</sup> WANG, WILFRIED. “*Concebir arquitectura, materializar ideas*”. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. “*Diálogo y Logo: Jacques Herzog piensa en voz alta*”. Monografías. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1.978-2.007. Editor Luis Fernández Galiano.





Jacques Herzog conversando con Jeffrey Kipnis<sup>10</sup>, expone su punto de vista respecto a las relaciones de los distintos movimientos del arte contemporáneo con la arquitectura: "Disfrutamos colaborando con otras personas, particularmente con artistas. De ellos podríamos aprender mucho... Creemos que hemos desarrollado una singular habilidad para colaborar con otros".

Sobre su relación de colaboración con el artista Remy Zaugg, Jacques Herzog, y Pierre de Meuron decían "Creemos que su trabajo es muy importante y nos consideramos afortunados de trabajar con él. Y esto también es aplicable a otros artistas como Joseph Beuys, Thomas Ruff, Helmut Federle y Dan Graham. Preferimos el arte a la arquitectura, y consiguientemente, los artistas a los arquitectos. Si comparas el pensamiento innovador de los artistas jóvenes con el de sus colegas arquitectos, sus logros son fantásticos." Más tarde construyeron un estudio para su artista - colaborador, Jacques Herzog afirmaba sobre la envolvente "húmeda" de hormigón, que en cierto modo, le parecía más transparente el muro sobre el que el agua corre que las superficies acristaladas de los ventanales.

Jacques Herzog sobre el Tiergarten con Remy Zaugg: *"Por supuesto que siguen los cambios sociales. Nosotros siempre habíamos entendido esos cuatro edificios como una especie de naturaleza artificial, como organismo más que edificios. Queríamos que la vida en su interior fuera su expresión arquitectónica exterior. El proyecto radicaliza una posición arquitectónica específica, próxima a la posición artística mantenida por Remy Zaugg. Esta actitud pretende la desaparición del arquitecto y la transferencia de la autoría a la gente en el interior del edificio y a las personas que perciben los edificios desde el exterior. El diseño del edificio no es el diseño del arquitecto o el artista. Tampoco es el del economista, o el que ha desarrollado el calculista o el ingeniero. Es el diseño que el espectador ha creado."*<sup>11</sup>

Jacques Herzog decía sobre Joseph Beuys: "Beuys es un artista excepcional, y fue un hombre muy carismático. Cuando tuvimos la oportunidad de trabajar con él en Feuerstätte II, en 1978, fue un momento realmente importante en nuestro desarrollo intelectual. Nos enseñó cosas que nunca habíamos visto antes: por ejemplo, su forma de operar con los materiales"

Joseph Beuys es una figura capital como influencia para la obra de muchos arquitectos. Su biografía marcó su poética carrera como artista. Su presencia y su estilo artístico poco convencional, sus *performances* usando materiales poco convencionales como grasa, fieltro, tierra, miel, sangre e incluso animales muertos, influyeron hasta su muerte. Esa materialidad en el arte es la que ha atraído a muchos arquitectos a interesarse por su obra.

## TIEMPO Y DETERIORO

Habría que mencionar además el aspecto temporal que produce alteraciones en los materiales. También hay edificios que alojan usos diversos en su historia y cuyo destino final no puede ser previsto. El deterioro de los materiales señala el tiempo. *"Las arquitecturas acaban siendo ruinas en proceso de desaparición"*.<sup>12</sup>

En muchos casos el hormigón se ha mezclado con otros materiales, convirtiéndolo en algo telúrico. En otros la vegetación lo envuelve enmascarando su estructura. También la lluvia tiñe el hormigón o la luz, que altera la transparencia del policarbonato. Y al cambiar con el tiempo, la arquitectura deja de ser algo inerte e inalterable.

Es como si tuviera lugar una nueva conciliación con la naturaleza, en la que la arquitectura ha entrado a formar parte de un ciclo más amplio que nos hace conscientes del paso del tiempo. Una vez más, este tipo de arquitectura nos hace pensar y percibir, nos anima a abrir los ojos y puede que ésta sea otra de las "razones" por las que se puede definir como arte.

---

<sup>10</sup> KIPNIS, JEFFREY. *"Una conversación con Jacques Herzog"*. El Croquis: Herzog & de Meuron: 1993-1997. El Croquis Editorial. Madrid. 1997. Pág. 9-21.

<sup>11</sup> KIPNIS, JEFFREY. *"Una conversación con Jacques Herzog"*. El Croquis: Herzog & de Meuron: 1993-1997. El Croquis Editorial. Madrid. 1997. Pág. 9-21.

<sup>12</sup> RUSKIN, JOHN: *"Las siete lámparas de la arquitectura"*. Ed. Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (España). Murcia 1989.









Herzog & de Meuron: Edificio Fórum Barcelona



Herzog & de Meuron: Casa Leymen



Herzog & de Meuron: Almacenes Ricola en Laufen,



Herzog & de Meuron: Casa para un Coleccionista de Arte, en Therwil,

## CONCEBIR ARQUITECTURA. MATERIALIZAR IDEAS

En relación a la tectónica y al sentido y control de los materiales en la arquitectura de Herzog & de Meuron, Wilfried Wang escribe que *“su obra se sitúa en la confluencia de la presencia física de ideas arquitectónicas con la trascendencia de la materia. La vacilación que un observador experimenta ante uno de sus edificios oscila entre la materia real de su estructura y su ambiciosa concepción constituye una evolución significativa de la arquitectura contemporánea”*.<sup>1</sup>

Si la tarea de los primeros arquitectos modernos, como Adolf Loos y Le Corbusier, fue abstraer el lenguaje de la arquitectura, proporcionando, por un lado, el impulso necesario para una estética propia de la burguesía y, por el otro, la adopción de técnicas de collage que permitieron llevar a cabo una revisión historicista de aquel lenguaje, la tarea actual es recuperar la propuesta de la ilustración, que pretendió hacer llegar las profundas experiencias estéticas a un público más amplio, sin intermediarios ni subterfugios.

El proyecto moderno ha transitado por el convencionalismo y el pseudopurismo. Con la obra de Herzog & de Meuron se encuentra un ámbito del discurso que aún queda por desarrollar: la abstracción material en que la arquitectura se concibe y que es inmediatamente comprendida a través de la presencia real de la materia construida.

En una civilización universal, la posibilidad de una comprensión inmediata exige el uso de elementos cotidianos y convencionales. En este caso, elementos de una tradición arquitectónica que incluso podrían parecer superficiales, pero que debidamente reconfigurados y reconstituidos, en un proceso de revalidación, estos elementos convencionales pierden su anterior carácter epidérmico y entran en una relación de diálogo entre la materia y la idea. El concepto arquitectónico subyace y emerge del propio diálogo; el concepto, la idea, se materializa.

En una de las obras más decisivas de finales de los años ochenta y principios de los noventa, los Almacenes para Ricola en Laufen, cuya influencia aún resuena con distintos propósitos, la posibilidad aparentemente restrictiva de realizar el diseño sólo de la envolvente no impidió que Herzog & de Meuron crearan un vínculo conceptual con la anterior utilización del lugar como cantera, ni que la estructura contuviera un almacén tal como establecía el programa. Las capas horizontales de los paneles son una referencia a la compresión de la piedra de cantera y al almacenaje estratificado de los productos Ricola. Mediante materiales reales, lenguaje constructivo y composición tectónica, se establecen unos paralelismos que crean vínculos, conexiones y asociaciones a la historia del lugar, a su actividad actual y a su materia casi banal. Estos componentes forman una de las líneas argumentales de la arquitectura de Herzog & de Meuron. Las composiciones tectónicas son medios arquitectónicos para expresar ideas programáticas o culturales. En la Casa para un Coleccionista de Arte, en Therwil, la composición megatectónica de una vivienda casi caricaturizada, con una cubierta inclinada encima de la base, garaje y galería a la vez, constituye una crítica a los valores de la zona residencial en que se sitúa.

La apariencia prefabricada de la casa aleja del sueño pequeño burgués de ingenua amabilidad en la que se basa la estética del vecindario, y aún así, es claramente una “casa de campo”, a pesar de su interior tipo *loft*: habitaciones con una abertura inesperada que permiten que el volumen de la estructura exterior se experimente en el interior.

Como recurso arquitectónico, la megatectónica subyace en una serie de proyectos de Herzog & de Meuron y, gradualmente se abre camino en el campo del urbanismo, ya sea en sus primeros proyectos como el edificio de Apartamentos de Schwarz Park (Basilea), la Piscina al aire libre de Riehen o en las composiciones topográficas y megatectónicas de la urbanización de Stuttgart-Viesenhuser Hof. La aparente simplicidad de esas formas estrictas queda relativizada y revalorizada por la inesperada profundidad y la sensualidad de la presencia física de cada composición.

La tectónica caracteriza el concepto arquitectónico de la Casa de Piedra de Tavole y las Bodegas Dominus en el valle del Napa. *“Oscilando entre la realidad material y el gran gesto estructural, entre las cualidades sensuales de las superficies y la iluminación, Herzog & de Meuron persiguen el efecto paradójico que producen las formas estrictas y los materiales articulados”*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> WANG, WILFRIED. «*Concebir arquitectura, materializar ideas*». Abril, 1998. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 11-13.

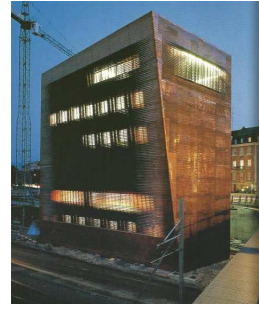
<sup>2</sup> HERZOG & DE MEURON. «*Natural History*». Editorial Philip Ursprung 2002. Canadian Centre for Architecture Lars Müller Publishers.



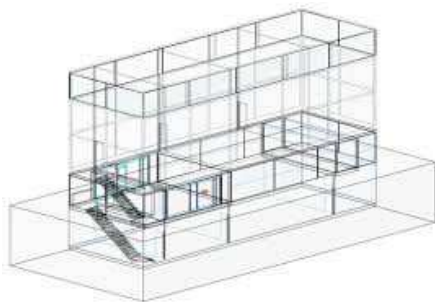


HERZOG & DE MEURON: EDIFICIO FÓRUM BARCELONA





Herzog & de Meuron: Depósito Ferroviario de AUF dem Woff (Basilea)



Herzog y de Meuron: Galería Goetz



Herzog y de Meuron: Piscina al aire libre de Riehen 2007-2014



Herzog & de Meuron: Fábrica Ricola-Europe, en Mulhouse



Herzog & de Meuron: Biblioteca de la Fachhochschule Eberswalde

Una segunda línea argumental de la arquitectura de Herzog & de Meuron se deriva de la relación entre una configuración estricta y su superficie articulada. Los experimentos realizados por primera vez en la exposición de su trabajo en el Museo de Arquitectura de Basilea, intentan combinar la articulación de la superficie con la especificidad programática.

Otras variaciones más literales y más visuales, como la Fábrica Ricola-Europe, en Mulhouse, se enmarcan dentro del discurso de la semiótica, el ornamento y la articulación de la superficie abstracta. El proyecto de la Biblioteca de la Fachhochschule Eberswalde, por ejemplo, utiliza imágenes repetitivas inscritas en los cristales de las ventanas y montadas en los muros de hormigón para borrar sutilmente la distinción entre los pavimentos y la apariencia global de la configuración. La paradoja producida por la precisión de la imagen y la masa borrosa de la serie establece un delicado equilibrio en cada modalidad de expresión constructiva, tectónica y configurativa.

La contribución significativa de Herzog & de Meuron a esos dos enfoques relacionados radica en su habilidad para sintetizar el abanico completo de modalidades de expresión arquitectónica como sustento a una idea, utilizando a la vez elementos de uso común, rápidamente accesibles y directamente comprensibles.

Ese es el valor fundamental de su obra: la abstracción material, a través de la presencia real de la materia construida. La influencia que ejerce el trabajo de Herzog & de Meuron en la arquitectura contemporánea es extraordinaria. En lo superficial y de un modo que ha sido común a lo largo de toda la historia de la arquitectura, ciertos aspectos y motivos de su arquitectura se abren camino como simples copias, pero para los que entienden la posición de Herzog & de Meuron, su concepción de la arquitectura ha cambiado, y en sus raíces.

Herzog & de Meuron: Biblioteca de la Fachhochschule Eberswalde. Detalle material de fachada

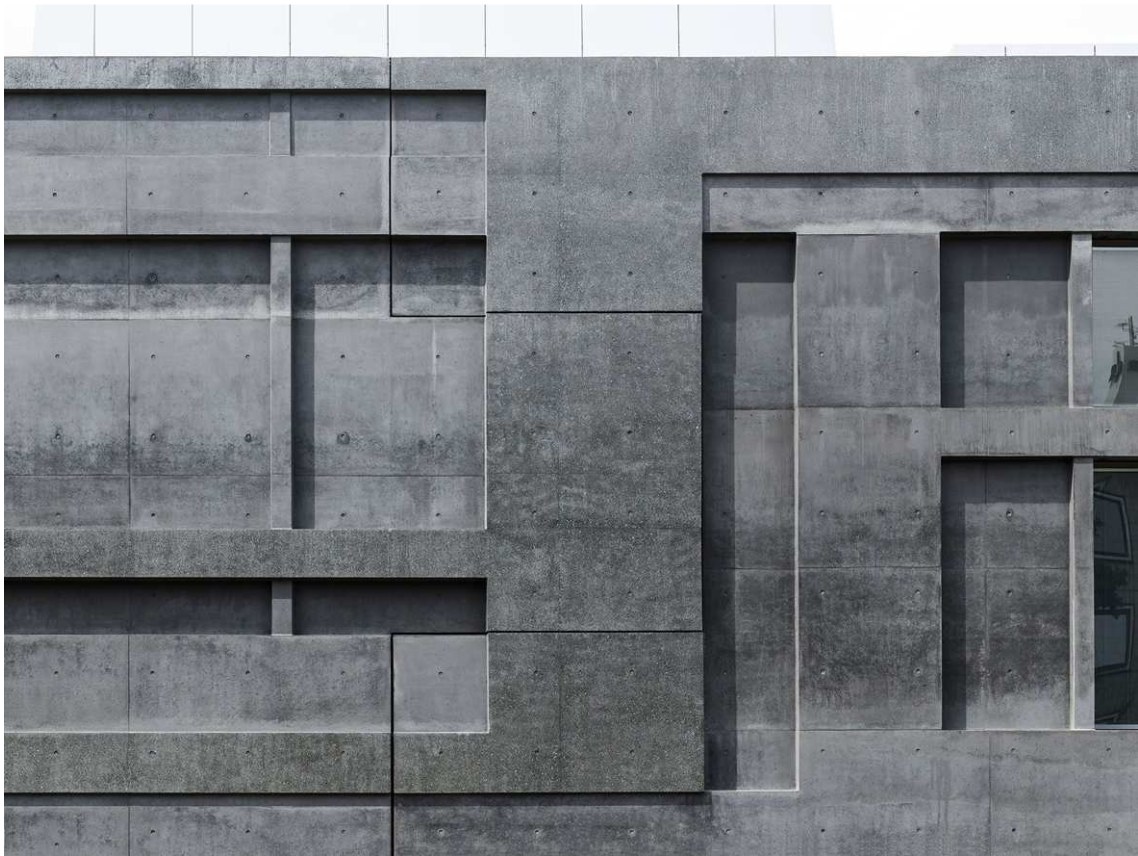












## MATERIA Y MATERIALES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

### SIGNO SIGNIFICADO

En opinión de Peter Zumthor el lenguaje de la arquitectura no es cuestión de un determinado estilo constructivo, sino que cada proyecto se construye para un fin determinado, en un lugar determinado y para una sociedad determinada e intenta responder, del modo más exacto y crítico posible, a las cuestiones derivadas de estos hechos sencillos.

Al trasladar la atención de la imagen a la estructura de la imagen, o del signifiante al significado, ha habido una inflexión en el pensamiento arquitectónico que pasa por la verdadera esencia de la arquitectura: la construcción propiamente dicha. *“Llevamos en nuestro interior imágenes de las arquitecturas que nos han ido configurando, y podemos hacer revivir estas imágenes en nuestro espíritu. Producir imágenes interiores es un proceso natural que todos nosotros conocemos. Forma parte del pensamiento. Un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales; he aquí mi definición preferida del proyectar. El método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes”*.<sup>1</sup> Y esas imágenes sensibles están asociadas a los materiales con las que están construidas.

Con ocasión de la exposición *“A Matter of Art”*, sobre la arquitectura suiza actual, celebrada en el Centre Culturel Suisse de París en la primavera de 2001<sup>2</sup>. Jacques Lucan y Martin Steinmann mantuvieron un diálogo sobre la arquitectura moderna haciendo hincapié en esa *“Cuestión de Arte”*.

*“La razón por la que volvimos a los años veinte fue porque no había un corpus teórico, y mirar atrás era una forma de buscar una base racional, de entender nuestras raíces y tradiciones. Es también significativo que “el interés por la Neues Bauen fue paralelo al que se experimentó por la semiología. Así que no sólo se trataba de reencontrar nuestras tradiciones; se trataba más bien de entenderlas como una estructura de formas que constituían un lenguaje y producían significados”*.<sup>3</sup>

Según Meili, *“la arquitectura nunca dio la espalda a la modernidad, lo que ha dado lugar a un status quo rico y específico”*<sup>4</sup> y evocando el clima de los años setenta dijo *“La modernidad no se percibía como un período a superar, sino como una herencia... El hecho de que, en gran medida, esta arquitectura extrajera su vitalidad de la continuidad con el Movimiento Moderno podría parecer contradictorio. Una de las peculiaridades de Suiza es que sufrió en menor medida que los países vecinos las ofensivas contra la cultura moderna”*<sup>5</sup>.

Una de las razones es que Suiza se mantuvo al margen de ambas guerras mundiales, de manera que no hubo ningún tipo de ruptura. Hubo por supuesto ciertas regresiones, pero la arquitectura moderna nunca fue rechazada del todo. En los sesenta, la arquitectura local era casi desconocida, y se sacó a la luz.

El interés por la semiología surgió porque permitía analizar el objeto arquitectónico, que tiene una forma y un significado. Es una aproximación estructuralista, podría decirse, pero no restringida a los objetos mismos porque cada uno tiene que entenderse en su contexto económico, técnico y social. Esto significa que sociología y contextualismo van unidos. En ese aspecto encontramos varios edificios paradigmáticos que corresponden a un momento de crisis. El almacén para Ricola en Laufen, de Herzog y de Meuron, es uno de ellos. Jacques Herzog se ha referido a la fachada como una imagen, señalando cómo evoca las tablas apiladas de las serrerías locales, o los estratos de piedra de la cantera donde se ubica el edificio, recogiendo así imágenes que aluden a la acción estructural de apilar.

Tarde o temprano esas imágenes asumen un papel secundario y la cuestión se centra en cómo se constituye la imagen del edificio; nos enfrentamos a una pieza arquitectónica tremendamente analítica, en la que cada componente ha sido minuciosamente ensamblado. La “simbolización” deviene secundaria y la forma del edificio se revela tal como es. Los edificios narran su propia génesis, como ocurre en Laufen.

<sup>1</sup> ZUMTHOR, PETER, *“Enseñar arquitectura, aprender arquitectura”*, 1996.

<sup>2</sup> BIRKHÄUSER. *“A matter of Art”. Contemporary Architecture in Switzerland*. Publishers for Architecture. Basel, Suiza. 2001. Centre Culturel Suisse, París.

<sup>3</sup> LUCAN, JACQUES, STEINMANN, MARTIN. *“Construcciones helvéticas, tema y variaciones”* AV Monografía, nº 89. Ed. Arquitectura Viva, S.L. Madrid. Mayo-Junio, 2001.

<sup>4</sup> LUCAN, JACQUES. *“Espacialidad texturada y caos petrificado”*. 2G Revista internacional de arquitectura nº 37. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

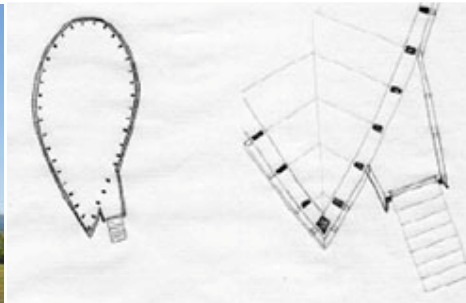
<sup>5</sup> MEILI, MARCEL *“A few remarks concerning Swiss-German architecture”* A+U nº 309, Junio, 1996.



Herzog y de Meuron: Almacén para Ricola en Laufen.



Herzog & de Meuron: Almacén de Ricola en Mulhouse



PETER ZUMTHOR: Capilla de San Benedicto. Suiza. 1985-1988



El objetivo que Herzog y de Meuron se han propuesto no es puramente didáctico. Hacen uso de los componentes constructivos para revelar las estructuras subyacentes en las que la arquitectura y la naturaleza se acercan. Esto es especialmente evidente en el segundo edificio para Ricola en Mulhouse, donde el agua de lluvia cae por los muros dejando su pátina en el hormigón.

Se puede comparar con la tradición del Neues Bauen, que sustituye las formas convencionales por formas generadas naturalmente por el proceso de construcción. Sin embargo, esta estrategia se apoya en una ambigüedad, pues como señala Hans Frei *“el lenguaje constructivo no es una lingua franca; requiere una audiencia instruida, capaz de asimilar los procesos constructivos y sus reglas intrínsecas”*<sup>6</sup>.

Valerio Olgiati sobre la imagen de sus edificios afirma: *“Lo que me gusta del aspecto figurativo es que no deja de ser trivial, incluso pueril, pero al mismo tiempo sigue siendo críptico porque nadie puede creer realmente que la forma banal de la casa arquetípica no esconda nada más. Lo que hago es depurar la forma de la casa arquetípica hasta un extremo que deviene críptica sin dejar de parecerse banal al mismo tiempo. Así pues, mi lenguaje arquitectónico actual tiene, en última instancia, algo de inexplicable y transmundo. Me interesa la contradicción entre ser capaz de identificar inmediatamente el carácter figurativo de una arquitectura en su expresión más trivial y sembrar dudas al mismo tiempo sobre la propia posibilidad de que sea así. Persigo la sensación de incertidumbre que se da con la contradicción, y la consiguiente necesidad de descifrarlo. Busco precisamente esto: que los elementos posean una presencia propia tan acusada como para existir en el límite, con respecto a la posibilidad de que los podamos sintetizar en el edificio holístico mediante nuestra facultad conceptual”*.<sup>7</sup>

## CONSTRUCTO

La imagen esquiva de la forma la hace atractiva, solo la materia constructiva manifiesta certidumbre: materiales reales, espacio real. El material, el elemento constructivo adquiere así un papel relevante en la sensación que provoca la forma.

En 1930, el Manifiesto del Arte Concreto precisaba que *“el cuadro debe construirse enteramente a partir de elementos puramente plásticos, es decir, de colores y superficies planas. Un elemento pictórico no tiene más significado que el suyo propio y, en consecuencia, la pintura no tiene otro significado que el suyo propio”*.<sup>8</sup> Max Bill añadió más tarde: *“Se trata de dar al espectador la oportunidad de controlar el proceso y de dejar entrever los métodos que engendran la obra de arte”*.<sup>9</sup>

El cambio de enfoque de los símbolos a las formas afecta también a lo constructivo; Entendemos constructo como una estructura que aúna las experiencias y los datos de la realidad. Está unido al ciclo de la experiencia -ideación y comunicación. Es una entidad que surge en un sistema construido por todos sus integrantes. Los edificios se crean a partir de un conjunto de reglas intrínsecas. El modo en que los leemos depende de cómo están contruidos, tanto en sentido literal como en un sentido más metafórico. Y aunque *“esto excluye el contextualismo puro, abre en cambio la puerta a otro riesgo distinto, que en el peor de los casos puede derivar en improvisado expresionismo”*.<sup>10</sup>

Christian Sumi habla de *“pasar “de los materiales” al “efecto de los materiales”*<sup>11</sup>. Así, las tablas que protegen el aislamiento en los edificios forestales de Burkhalter y Sumi en Turbenthal se colocan a intervalos mayores de lo que es técnicamente necesario, de manera que percibimos las tablas como formas verticales y horizontales que no responden a consideraciones meramente constructivas. En vez de eso, los arquitectos recurrieron al contraste para producir una expresión diferente de cada una de las partes del edificio; las tablas se colocan en vertical u horizontal, reflejando de esta forma el mismo acto de la tala.

<sup>6</sup> FREI, HANS *“Simplicité de nouveau”* in Stanislaus von Moos, Karin Gimmi, Hans Frei, Minimal Tradition, Baden, Verlag Lars Müller, 1996.

<sup>7</sup> BREITSCHMID, MARKUS. *“El inventario conceptual de Valerio Olgiati”*. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.

<sup>8</sup> VAN DOESBURG, THEO, *“Manifiesto del Arte Concreto”*. en la Revista Art Concret nº 1 (único número) París 1930 Hélión, Carlsund, Tutundjian y Wantz.

<sup>9</sup> BILL, MAX *“Kon Krete Kunst”*, 1949, Faces nº15, 1990.

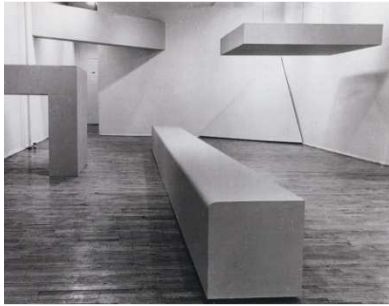
<sup>10</sup> LUCAN, JACQUES, STEINMANN, MARTIN: *“Construcciones helvéticas, temas y variaciones”* AV Monografía, nº 89. Ed. Arquitectura Viva, S.L. Madrid. Mayo-Junio, 2001.

<sup>11</sup> SUMI, CHRISTIAN *“Positive indifferenz”*. Daidalos, Agosto, 1995, *“Magie der Werkstoffe II”*



HERZOG Y DE MEURON: ALMACÉN PARA RICOLA EN LAUFEN. 1986

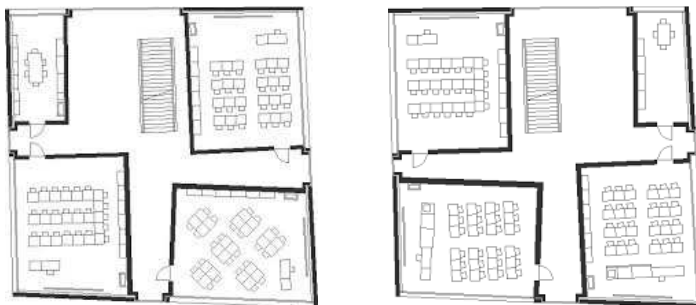




Robert Morris: Instalación en la Green Gallery, New York, 1964.  
Siete estructuras de contrachapado pintado.



GIGON Y GUYER: Cabina de Señalización en Zúrich



VALERIO OLGATI: Plantas de la Escuela de Paspels. Suiza. 1998

Robert Morris afirmaba que el hecho de que algo sea simple no supone que tenga que percibirse de un modo simple. Una forma simple es más que una descripción matemática o geométrica, compuesta mayormente de volúmenes. Es algo más que su simplicidad o la pureza de sus “formas que satisfacen nuestros sentidos”, como diría Le Corbusier. Lo que está en juego en la noción de “forma fuerte” es el efecto que transmite el edificio, y éste no sólo reside en su forma exterior.

Para evitar este riesgo hay que incluir otros temas. Martin Steinmann introdujo el término de *forma fuerte* en 1991, y desde entonces se han referido a ello de forma explícita, lo que muestra en qué medida la teoría y la crítica pueden influir en la arquitectura. *“Una ‘forma fuerte’ permite que nos refiramos a la forma desde otro punto de vista. Hay una tendencia en la arquitectura contemporánea a proyectar edificios como cuerpos simples y lúcidamente geométricos, cuya simplicidad subraya la forma, el material y el color, sin referirse a ningún otro edificio, y estas propuestas se caracterizan por una búsqueda de formas fuertes”*<sup>12</sup>. Es importante recordar que una forma fuerte no es sólo una forma simple, o mejor, es mucho más que una forma simple.

La “forma fuerte” trasciende la mera composición, contiene también los elementos fenomenológicos. Lo importante es el efecto que produce, y esto prima sobre cualquier clase de significado, es decir, antes de que la forma sea símbolo.

La capilla de San Benedicto de Zumthor, por ejemplo, ilustra de modo bastante gráfico la relación entre la forma y el material. La antigua iglesia había sido destruida por un alud, así que el arquitecto dejó las ruinas de piedra y usó madera. Al hacerlo no trataba de crear un símbolo de la vida rural; intentaba inscribir la ruina en la memoria de los habitantes y al tiempo utilizar un material que le permitiera envolver la capilla en una forma curva. Para ser más precisos, Zumthor revistió el edificio con tejas de alerce que adquieren una pátina con el tiempo. Así, la materialidad está inseparablemente unida a la forma, y la forma permite al material representarse a sí mismo más que representar cosas como la noción de vida rural.

*“Esta capilla no tiene nada que ver con la caja suiza al uso. Hay muchos prismas que encarnan la arquitectura suiza, cajas que a veces pueden parecer aburridas. Que algo esté bien hecho no es suficiente. Ni siquiera desde el punto de vista del Arte Concreto. Resulta algo aburrido cuando se nos cuenta constantemente cómo está hecho un objeto. Sabemos cómo hacer una caja, pero esperamos más de los objetos arquitectónicos; queremos que sean objetos con un ‘propósito espiritual’, tomando prestada la definición de obra de arte de Max Bill”*.<sup>13</sup>

Una *forma fuerte* no tiene nada que ver con el tamaño del edificio. Si tomamos la cabina de señalización de Gion y Guyer en Zúrich como ejemplo, vemos que está hecha de hormigón teñido de un tono pardo y se funde con los colores de la estación. Lo que hace de la cabina una forma fuerte es su posición en relación con la pasarela peatonal que cruza las vías y representa el orden urbano. Básicamente, la cabina de señalización se destaca indicando que pertenece a otro orden de cosas, las de la estación.

Este tema enlaza con el interés por la arquitectura supuestamente de “segunda fila”, en referencia a la idea de la arquitectura anónima, de percibir la arquitectura moderna como algo inscrito en la vida. Estos edificios carecen de toda retórica, y puede que a primera vista no parezcan de gran interés, pero dejan más espacio para la imaginación: podemos adaptados a nuestras propias imágenes y apropiarnos de ellos, algo imposible de hacer con otras arquitecturas minimalistas.

Este tipo de arquitectura es como una pizarra en la que dibujar las imágenes que reflejan la propia experiencia. Y lo mismo puede decirse de los materiales ordinarios e industriales, no sujetos a un significado cultural concreto. Son, de alguna manera, libres y, más importante todavía, somos libres de asignarles nuestro propio significado. Esta es la esencia del pensamiento *povera*. El uso de estos materiales está intrínsecamente unido a su efecto, pues el contrachapado, el hormigón coloreado o el vidrio armado pueden despertar emociones de orden general y esto nos remite de nuevo a la fenomenología.

La forma fuerte nos abre los ojos a los rasgos del lugar que están ya allí pero no son aparentes. Al crear una forma fuerte nos distanciamos claramente del contextualismo más puro; ya no usamos un material o color concreto como si fuera una cita

---

<sup>12</sup> STEINMANN, MARTIN. *“Forme forte- Ecris / Schriften 1972-2002”*. Birkhäuser, Basilea, 2003.

<sup>13</sup> BILL, MAX *“Kon Krete Kunst”*. 1949. Faces nº15. 1990.

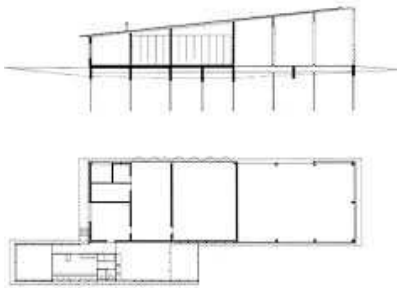




BURKHALTER Y SUMI: Edificios forestales en Turbenthal.1994



BURKHALTER Y SUMI: Edificios forestales en Turbenthal.1994



BURKHALTER Y SUMI: Edificios forestales en Turbenthal.1994



HERZOG Y DE MEURON: Farmacia Hospitalaria. Basilea. Suiza. 1995-1999

## MATERIA Y FORMA

Después de considerar la forma arquitectónica y cómo puede ser entendida, se ha analizado el tema de las “*formas fuertes*”. Siguiendo este orden, llegamos al *Arte Minimal*, en el que pueden verse dos facetas, por un lado está el aspecto fenomenológico de la obra de arte; una obra que con frecuencia adopta la forma de instalación, generando sensaciones primarias por encima de cualquier intento iconográfico.

Por otro lado está la influencia del *Arte Povera*, con el uso de materiales ordinarios, que no requieren grandes procesos de transformación; elementos hechos en fábrica listos para usar. Aquí podemos establecer paralelos con la arquitectura, no sólo con la aproximación fenomenológica mencionada, sino también por el uso del material tal cual, con sus cualidades poéticas. Analizando la relación entre realismo y abstracción desde otra perspectiva, en la arquitectura actual parece haber más interés por la piel del edificio que por su secuencia espacial, la función o la estructura, temas candentes de la arquitectura contemporánea. No es que ya no tengan importancia pero han pasado a un segundo plano.

Centrar la atención en la envolvente significa pensar de qué material está construida y cómo se emplea éste. Los materiales “quieren” ser mostrados como son, lo que implica que se convierten en entidades abstractas pero al mismo tiempo adquieren realismo. Estas consideraciones sobre la materialidad y las emociones que suscita no están restringidas al exterior del edificio. Citando a Adolf Loos, es vital “*despertar emociones justas*”, que conciernen tanto al interior como al exterior. Esto es evidente en la escuela de Paspels, de Valerio Olgiati. Las aulas se revisten de madera, en contraste con el hormigón de los pasillos. Las pisadas no suenan igual sobre el hormigón que sobre la madera, ni la madera huele como el hormigón. La arquitectura se percibe con todo el cuerpo, como defienden los fenomenólogos. Esta dimensión física que provoca una aproximación sensitiva casi inmediata caracteriza muchos edificios contemporáneos, de manera que nos ocupamos aquí de una estética de la inmanencia que parte de una nueva forma de consciencia, una forma de realismo apoyada en atributos táctiles y visuales. Si nos centramos en la envolvente, automáticamente nos enfrentamos a una cuestión de superficie, una superficie que puede ser estructuralmente compleja, un “plano grueso” que media entre nosotros y la construcción real; es decir, hay un desfase entre las necesidades estructurales del edificio y la apariencia que se le confiere.

La honestidad constructiva no es lo que está en juego en este tipo de arquitectura, es algo que sólo afecta a la envolvente. Obviamente hay edificios, como los que son completamente de vidrio, cuyos principios constructivos se perciben con claridad, pero el concepto de tectónica insiste aquí en algo diferente; se refiere a “la imagen de la construcción”, en la que la estructura de fuerzas reales se traduce en una estructura de fuerzas visuales.

La escuela suiza de ingeniería maderera construida por Meili y Peter en Biel transmite esta lógica y se hace de dos formas distintas: una que podríamos llamar realista y otra que denominaríamos formalista. Realista porque la construcción es directamente legible y revela cuáles son los elementos portantes. Y formalista porque el edificio también es indirectamente visible, con paneles de madera que revisten la caja de las aulas. Los paneles se colocan en vertical en los pilares y en horizontal en las vigas, reflejando de alguna manera las fuerzas que actúan. Entre las principales características de la arquitectura contemporánea, puede decirse que la intensidad de las propuestas responde a la necesidad de retomar sensaciones elementales y casi fenomenológicas, con una presencia física basada en la materialidad y en la integridad.

Los edificios que hemos mencionado pueden ser calificados de obras de arte, a pesar de que muchos arquitectos insistan en que no pretenden hacer arte. Un buen ejemplo de esto es la farmacia hospitalaria construida por Herzog y de Meuron en Basilea. Las fachadas del edificio, que parecen ser muros gruesos con huecos profundos, están descompuestas en planos que producen un efecto reverberante. Se establece así un nuevo vínculo entre las sensaciones y la legibilidad, y es precisamente esto lo que se puede denominar visión artística. Esos materiales muestran cómo está formado el muro: vidrio translúcido, chapa perforada y rejillas. Son como velos que al mismo tiempo enmascaran y descubren lo que está detrás; engañan y a la vez delatan.



## **CAPITULO 11. EL NUEVO SENTIDO DE LOS MATERIALES EN LA ARQUITECTURA**



HERZOG & DE MEURON: Casa de Piedra en Távole



HERZOG & DE MEURON: Revestimiento de aluminio arrugado del "Walker Art Center"



PETER ZUMTHOR: Tratamiento del hormigón en el interior de la Capilla del Hermano Klaus.



HERZOG & DE MEURON: Hormigón en el Espacio de las Artes. Tenerife



PETER ZUMTHOR: Tratamiento del hormigón en la Capilla del Hermano Klaus



## NUEVO SENTIDO DE LOS MATERIALES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Si hay una preocupación, que parecen compartir muchos arquitectos, patente sobre todo en la reconocida como nueva arquitectura suiza, es el modo de utilizar los materiales para la construcción con un nuevo sentido que valora sus cualidades físicas y su estereotomía. Presentarlos tal como son y considerar como pueden compatibilizarse con un diseño lógico que es ajeno a su propia naturaleza básica, subordinándolos ante un mundo familiar sobre el que nos aportarían otra mirada.

Familiarizarse con materiales ordinarios o banales, que normalmente se utilizan en una edificación de tipo industrial o que vemos cotidianamente, es un desafío al que enfrentarse. Se trata de descubrir otras formas de utilizar los materiales - la madera, la piedra, el ladrillo, el hormigón etc. y producir con ellos nuevos efectos. Pero no se trata de hacer algo novedoso, sino que se intenta descubrir el lado oculto o escondido de unos materiales que nos son familiares, con la intención de "desautomatizarlos" -tomando prestada la expresión de los formalistas rusos- por medio de técnicas ingeniosas.

Esto es exactamente en lo que están interesados: usar formas y materiales cotidianos, pero de una manera nueva, de tal modo que vuelvan a estar vivos. Una arquitectura que parece familiar, que no nos sentimos urgidos a mirar, que es aparentemente normal, pero que al mismo tiempo tiene otra dimensión, una dimensión de lo nuevo, algo inesperado, inquietante, incluso perturbador.

Analizaremos algunos elementos y materiales:

### PIELES

La envolvente de la forma arquitectónica define su percepción física y su primer atractivo. La psicología de la percepción cuando divergen construcción y envolvente es variable: aparecen divagaciones entre la precisión material y formal. El consiguiente desarrollo de la piel muestra una sensibilidad moderna, empleando el trabajo artesanal de gran calidad que todavía existe en los oficios relacionados con la construcción; los objetos muy pocas veces se utilizan en su estado original.

Hay una manera muy precisa de emplear los elementos decorativos en la arquitectura. Imprimiendo o grabando sobre el vidrio, el hormigón o la piedra, se renuevan las características y el carácter tradicional de estos materiales. De hecho se hacen nuevos materiales a partir de ellos y como consecuencia de esta técnica de "collage", devienen como por amalgama en un nuevo material. Paradójicamente, esto sirve para subrayar los diferentes tipos de materias de que se componen. Aplicando estas temáticas decorativas a los materiales, se les puede otorgar una especie de carácter textil, muy sensual, que nos ayudan a fundir los espacios exteriores e interiores.

Se recoge esa característica típicamente Suiza: *"la tolerancia pragmática que surge de una confederación de cosas dispares. Incluso las dos semejanzas más obvias dejan abundante espacio para la diferencia: la relación con la reducción formal"*<sup>1</sup>

### HORMIGÓN ETERNO

El hormigón, el eterno hormigón, ha sido sin duda el material del siglo XX y efectivamente, muchas de las principales manifestaciones de la arquitectura moderna se han construido con él. La cuestión es que no todas sus posibilidades y capacidades constructivas y expresivas han sido completamente explotadas. Hoy en día, la atención no se centra tanto en la capacidad del hormigón de ser empleado según geometrías complejas, sino sobre las características resultantes de su mezcla con aditivos que se pueden añadir para variar su color, textura u aspecto.

De este modo lo que ocurre es que la imagen del hormigón – hoy día considerado como un material tradicional- está siendo trasformada por muchos parámetros que producen experiencias singulares que reflejan la naturaleza específica de cada edificio. Un muro de este tipo, de hormigón coloreado, tiene algo que no se da en un tosco muro convencional; de alguna manera presenta una especie de transparencia.

---

<sup>1</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. Swiss Made. "Nueva arquitectura suiza". Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

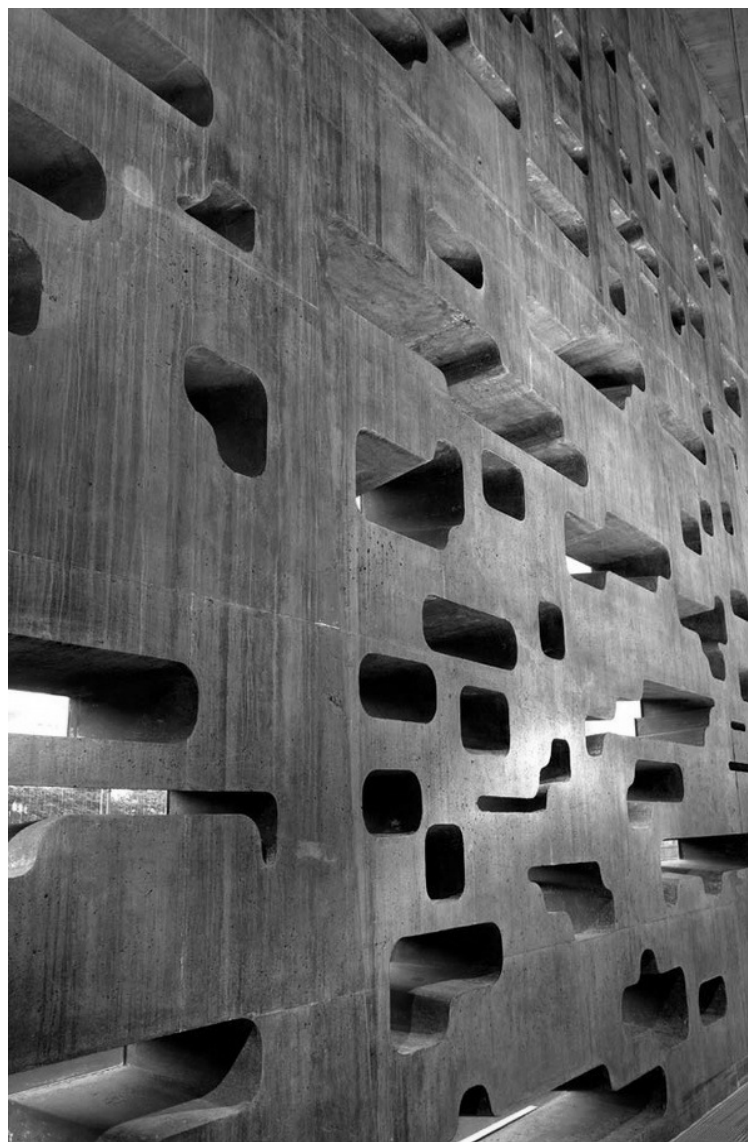
PETER ZUMTHOR: Tratamiento del hormigón en la Capilla del Hermano Klaus



HERZOG & DE MEURON: Revestimiento de aluminio arrugado del "Walker Art Center" 2004











BEARTH & DEPLACES: Casa Meuli



DIENER & DIENER: Ampliación embajada suiza en Berlín.



PETER MARHLI: Museo La Congiunta, 1992



MORGER & DEGELO: Complejo en Reinach



PETER ZUMTHOR: Tema de Vals

Las investigaciones sobre la construcción en madera han llevado a pasar, de forma general, de la construcción por capas, con la consiguiente preocupación por la piel, a la construcción con masa y textura. En una época todavía obsesionada con la superficie y la imagen, éste es un cambio radical, aunque inevitable. La casa unifamiliar Meuli, por ejemplo, es un edificio macizo, un primitivo sistema de construcción de hormigón en masa. Las paredes, por lo tanto, tienen que ser gruesas y para construirlas se hormigona con un encofrado barato de una sola tongada.

El hormigón se mezcla con cristal granulado, que lo hace relativamente poroso, para obtener aislamiento. La casa va indudablemente contra el *high-tech*. Es extremadamente táctil, incluso áspera, y se es siempre consciente de la construcción sencilla. El interior, sin embargo, constituye un juego más complejo entre masa y superficie. Todos los techos y paredes han sido encalados y los suelos están pintados de blanco. De este modo el espacio interior se hace continuo.

Su postura no tenía nada que ver con las implicaciones éticas del llamado uso correcto de un material, sino con sus cualidades reales, como puede apreciarse en los puentes. Ha diseñado un modelo estructural para edificios grandes a partir de los principios de la construcción en madera. Un sistema de forjados y pilares, por ejemplo, no permite que las plantas funcionen libremente. La expresión más clara del método de Jürg Conzett y su atención a aspectos técnicos y culturales puede apreciarse en sus diseños para puentes.

La complejidad de la ciudad europea contemporánea alcanza su punto más extremo en Berlín, y Diener & Diener se enfrentan a ella de una forma precisa y audaz en su ampliación de la Embajada Suiza. El edificio es una villa de finales del siglo XIX, situado en una manzana de una zona de la ciudad que en su día fue elegante, pero que ahora está aislada. La tensión entre la forma urbana tradicional y el objeto aislado es lo que guía el planteamiento.

Aunque la variedad de temas en el campo de la arquitectura es realmente sorprendente, las dos preocupaciones más destacadas han sido la forma y la piel. La segunda se ha clasificado como práctica y figurativa o artística y abstracta; la primera como minimalista o exuberantemente escultural. Es fácil apreciar ahora lo poco satisfactorias que han sido esas dicotomías, aunque no sean simplemente invenciones críticas.

En el Museo Liner, podemos ver cómo se trabajan cuestiones relacionadas con la planificación, el espacio, la forma, la materialidad y el significado, y cómo la relación entre esos componentes se equilibra correctamente. Esta ambición por lograr un conjunto unitario difícil de conseguir define su trabajo. Aunque Markli construyó poco en los primeros años de su carrera, se dedicó a observar, aprender, dibujar y desarrollar su arquitectura, que es una "*arquitectura de resistencia, que insiste en seguir siendo un arte y en tener un valor inherente y no mediado*"<sup>2</sup>.

El negro y brillante edificio no revela casi nada de su interior, excepto cuando se ve desde la boscosa colina y el castillo del príncipe, desde donde la claridad y rigurosidad de su planta pueden apreciarse a través de los lucernarios. Es un monolito que rechaza a sus vecinos de forma discreta pero insistente, sin por ello parecer remilgado.

Los muros de hormigón, carecen de juntas y apenas están interrumpidos por abertura; las ventanas, cuando existen, son simplemente grandes superficies de vidrio situadas en el mismo plano que los muros y apenas se distinguen. Sin embargo, lo que convierte al museo en mucho más que el tópico de la caja negra son sus cualidades físicas y artesanales. La superficie se enriquece a través de un árido de grava procedente del cercano Rin, mezclada con basalto negro y pigmento.

Para conseguir una distribución uniforme de los distintos áridos, el hormigón se mezcló in situ. A continuación, lo chorrearon con arena y pulieron a mano la superficie exterior de estas paredes macizas durante seis meses, reduciendo su grosor. El resultado es una superficie que refleja los edificios que la rodean, el cielo y el tiempo, pero dado que está trabajada a mano y por lo tanto no es perfectamente lisa, los reflejos están modulados, borrosos y los alrededores del edificio se transforman en algo distinto a lo que son.

La propia superficie varía de un tono nacarado a negro satinado. Las cualidades de la superficie dan al edificio una presencia física que no podría tener si fuese de vidrio, por ejemplo. Mientras que otros arquitectos buscan la desmaterialización, la forma aquí es brillante, pero retiene la impresión de masa.

---

<sup>2</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. "*Swiss Made. Nueva arquitectura suiza*". Gustavo Gili, Barcelona, 2003.



HERZOG & DE MEURON: Edificio de Almacenamiento y Producción Rícola Europa Mulhouse, 1993



PETER ZUMTHOR: Vidrio en Museo Kunsthhaus Bregenz, Bregenz. Austria .1997



PETER ZUMTHOR: Vidrio en Museo Kunsthhaus Bregenz, Bregenz. Austria .1997

PETER

El exterior pone de relieve y después transforma lo efímero de lo que lo rodea, mientras que el interior se deleita en la extremada introversión del edificio. En la planta baja, aunque la esquina cercana a la entrada está completamente acristalada y la propia entrada se introduce en el edificio, la puerta en sí es opaca. Al entrar en el vestíbulo, uno se da cuenta de que ha penetrado indiscutiblemente en el mundo del arte. La zona de compra de entradas, la librería, la cocina y el bar se tratan de una forma abstracta y apenas se diferencian entre sí. Justo enfrente se halla un tramo de peldaños bajos que conducen a las salas de exposición, que no tienen ventanas, sino un falso techo uniforme de paneles translúcidos.

Los edificios de viviendas, ubicados más hacia el interior del solar son más grandes que los edificios de viviendas que los rodean, pero más pequeños que los otros edificios del complejo. Cada edificio está realizado con materiales distintos y a la vez limitados, pero esta reducción esconde considerables riquezas.

Estas sutilezas requieren un sistema estructural complejo, que también permite que la piel exterior sea tan delicada como se desee. Las sutilezas del espacio se resaltan al pintarlo todo de color blanco, un gesto que parece querer negar la materialidad y aceptar demasiado obviamente las convenciones del interior de un museo.

El exterior sufrió la manipulación más decisiva y obvia. Se retiraron todas las contraventanas, balcones y otros elementos externos y el enlucido liso que caracteriza a estas casas fue repicado para mostrar la tosca construcción de mampostería ordinaria. Los huecos, sin embargo, se remarcaron con hormigón, que contrasta con la textura del muro exterior, y algunos huecos originales fueron macizados también con hormigón. Las carpinterías se colocaron lo más cerca posible del interior del muro, lo que contribuye a dar al edificio una "apariencia casi fantasmal"<sup>3</sup>. Para crear un volumen unitario, la cubierta original y sus aleros se sustituyeron por una cubierta retranqueada, que se apoya dentro del perímetro de las fachadas; las lajas de piedra también se pintaron de blanco. Al final, resulta difícil distinguir lo nuevo de lo viejo, aunque obviamente el edificio se ha hecho más abstracto.

Lo verdaderamente interesante por encima de la función objetiva que desempeña un material, son los efectos que puede producir. Estos efectos pueden aparecer fragmentados si el cristal está pintado, impreso, serigrafiado o marcado de algún modo, y las imágenes introducen ahora otros mensajes, evocaciones y significados.

---

<sup>3</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. Swiss Made. "Nueva arquitectura suiza". Gustavo Gili, Barcelona, 2003.





PETER ZUMTHOR: Vidrio en Museo Kunsthaus Bregenz, Bregenz. Austria .1997





MIES VAN DER ROHE: Edificio en altura. Berlín. 1919

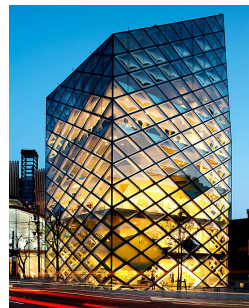
PIERRE CHAREAU + BERNARD BIJVOET: Maison de Verre, Paris



GIGON Y GUYER: Museo Kirchner en Davos. 1989-1992



GIGON Y GUYER: Museo Winterthur. Suiza.1995



HERZOG & DE MEURON: Edificio Prada. Tokyo



HERZOG Y DE MEURON: Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Eberswalde



LACATON&VASSAL: Unidades de Vivienda semi-colectivas en Trignac, Francia,

## VIDRIO: LA FORMA CRISTALINA

Transparencia y translucidez: el vidrio es por excelencia un material inalterable. No se muda con el tiempo pero ha existido una tendencia a usarlo exclusivamente por sus propiedades como simple superficie de reflexión, como espejo, y la arquitectura moderna nos ofrece múltiples ejemplos.

El vidrio es el material de los sueños. Los expresionistas soñaron con edificios como cristales, pero los modernos construyeron auténticos edificios de vidrio, y la forma cristalina, con sus leyes geométricas poliédricas y su alquimia ética, dejó paso a la fachada transparente y al binomio estructura-carpintería. La caja de vidrio era un hechizo cuyo dominio persiguió Mies toda su vida, y la fachada de vidrio sin estructura que la contenga ha sido un logro reciente de la industria.

Por su parte, la casa de vidrio translúcido, la casa farol, tuvo su consagración en la Maison de Verre de Chareau y Bijvoet en los años veinte, y después un largo recorrido hasta hoy. El vidrio era la modernidad en su misma esencia y en su simbolismo. La transparencia era higiene, luz, y a la vez bienestar social e ilustración. Era la industria al servicio de un mundo más transparente.

Pero nuestra época se permite desdeñar la lógica funcional y el simbolismo del vidrio, es decir, su transparencia. Los arquitectos quieren intervenir en él, llevar al límite sus virtudes secundarias, como los reflejos o el dibujo, y forzar su fragilidad para hacer construcciones paradójicas, y si es posible, hasta inverosímiles.

El vidrio de los suizos ha sufrido una escalada de nuevos usos y significados a partir del Museo Kirchner en Davos, de Gigon y Guyer. Allí el vidrio adoptó el papel de impermeable para la caja de hormigón, haciendo una extraña e ingeniosa analogía con los impermeables de plexiglás de los años sesenta. El museo, dedicado al pintor expresionista, era un buen pretexto para el experimento, al margen de las leyes de la economía y de los usos constructivos más pragmáticos. Llevaron a cabo otro *tour de force* al construir un garaje con paredes de vidrio puro para ampliar el Museo de Arte de Winterthur, donde su vidrio entre los vehículos parece especialmente frágil.

Por su parte, Herzog y de Meuron se embarcaron en la aventura de revestir edificios con envolventes hechas a veces de ventanas, a veces de vidrios serigrafiados, y por fin de burbujas de plexiglás. *“Usando el lenguaje de los empaquetadores, han conseguido blisterizar un estadio entero”*<sup>4</sup>. Este dúo de Basilea es partidario del ingenio y de su exceso; sus vidrios y plásticos se dotan de anclajes y mecanismos especiales para conseguir reflejos, sombras, movimientos y efectos insólitos. Lo ingenioso y lo insólito son dos categorías importantes de la contemporaneidad, que en estos casos envuelven proyectos funcionales y exactamente programados, como corresponde a la sobria tradición suiza.

El hormigón envuelto en vidrio alcanzó otro punto álgido con la Kunsthhaus que Zumthor levantó en Bregenz; allí el impermeable de escamas de vidrio ha sido construido con precisión y detalles de joyería para su montaje. Toma la condición de un objeto precioso y silencioso, frágil y hermético. Aunque la transparencia empieza a ganar terreno en la producción suiza reciente, el vidrio o el policarbonato no se utilizan para borrar las barreras entre interior y exterior, sino como un medio de cualificar las relaciones entre ambos.

Esto se acentúa si combinamos el cristal con otros materiales, haciendo que aparezcan relaciones inesperadas, efectos sorprendentes, que pueden confundir y perturbar nuestra mirada. En definitiva se puede decir que el cristal agudiza nuestra visión, provoca la mirada, la exploración en profundidad y nuestros ojos llegan a ser radioscópicos.

Nuevas tecnologías, mejores posibilidades de aislamiento y de capacidad portante han cambiado la percepción del vidrio. Podemos hablar no solo del cristal en sí mismo sino de su capacidad de producir efectos. Es una cuestión de niveles o grados de transparencias, de proyección de sombra, o de reflexión. Este puede ser el momento decisivo, el movimiento que va desde los materiales en sí mismos hasta los efectos que ellos producen y por efecto nos referimos al efecto inmediato, sin ningún encorsetamiento semántico.

---

<sup>4</sup> LUCAN, JACQUES. *“Espacialidad texturada y caos petrificado”*. 2G Revista internacional de arquitectura nº 37. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.



MEILI & PETER, con CONZETT: Escuela de Ingeniería de la Madera de Biel,



HERZOG Y DE MEURON: Casa de Contrachapado de madera .Bottmingen, Basilea. Suiza. 1984-1985



HERZOG Y DE MEURON: Apartamentos en Hebelstrasse



MELLI& PETER Y ZENO VOGEL: Escuela Superior Ingeniería de la Madera. Biel. Suiza



BEARTH & DEPLAZES: Casa Willmann-Lotscher, Sevegin.1998-1999



## MADERA: CAPAS Y TRAMAS LÍGNEAS

En la Escuela de Ingeniería de la Madera de Biel, Jurg Konzett creó un innovador edificio de madera que sigue muchos de los principios de la construcción en hormigón. Necesitaba encontrar una solución creativa para el problema de la escasa capacidad de resistencia del terreno: la losa de hormigón fue tensada sucesivamente a medida que se iban construyendo las plantas superiores. Para un edificio de oficinas en Chur proyectó con Valerio Olgiati, un sistema estructural para la fachada que quizá sea único, con cables tensores y elementos prefabricados que permiten crear un interior libre de pilares. Participó activamente en los debates sobre el uso de materiales que se produjeron en la década de 1990.

La madera es el material de la tradición. Un material relegado por la construcción industrial a la arquitectura doméstica, a los revestimientos y a las manufacturas de carpintería. Para la arquitectura moderna la madera era un elemento orgánico introducido por los nórdicos sobre la abstracción mineral del vidrio, el acero o el hormigón. Era un elemento más próximo a lo humano porque estaba vivo y por su industria tradicional; un material conseguido sin pasar por el fuego.

También era un material de larga historia -la carpintería es incluso anterior a la Historia-, y quizá por eso tuvo que ser repensado para obtener su carta de modernidad, cosa que hicieron los arquitectos escandinavos. Quedó desplazado de la construcción de estructuras por los materiales más resistentes y más inertes.

La madera sólo recuperó su papel estructural con la invención de los encolados y la posibilidad de formar grandes piezas estructurales. Por eso es excepcional un edificio como la Escuela de Ingeniería Maderera de Biel, proyectado por Meili y Peter y completamente construido con madera maciza; se explica por su destino y se emparenta directamente con las construcciones de gran carpintería de los ingenieros del siglo XIX.

La madera es significativa en la tradición suiza. Por supuesto lo es en el paisaje de la montaña, pero lo es también en las grandes bóvedas o en las marquesinas de las estaciones del ferrocarril y de las naves industriales; una madera que conserva la imagen de solidez rural. Ahora, cuando la arquitectura se ha preocupado por los revestimientos en los últimos años, la madera ha aprovechado su larga tradición.

Particularmente "la arquitectura de la llamada caja suiza, la del esquematismo geométrico y funcional envuelta en planos de superficies delicadas"<sup>5</sup>, ha encontrado en la madera un recurso precioso que pone a disposición de los arquitectos numerosas texturas, despieces y barnices, es decir, numerosos recursos de superficie. Se supone que la conservación de la madera está asegurada, pero en todo caso se admite que la arquitectura puede permitirse lujos epidérmicos y no limitarse a ser mineral.

Peter Zumthor ha sido el arquitecto suizo que mejor ha cantado las excelencias de la madera. Las construcciones de listones y tablas que construyó para proteger los Restos Arqueológicos de Chur - unos umbráculos de celosía para resguardar los vestigios de Roma- marcaron una llamada de atención. Las ligeras escamas de madera con que revistió la ermita de San Benedicto en las montañas eran un contrapunto notable a la iglesia - torre de planta oval. Y lo más extraordinario, su Pabellón Suizo para la Exposición Universal de Hannover 2000, una arquitectura que remite directamente al ambiente del aserradero, un espacio laberíntico entre pilas ordenadas de tabloneros de pino y alerce, inmediatamente próximo en lo visual y en lo sensible -incluido el olfato- a los secaderos de madera. Esa presencia que se había de reciclar en otras arquitecturas era pura intuición y potencial de construcción, como un homenaje poético a un material con el que los proyectos suizos vuelven a plantear sin prejuicios la relación de estructura, cerramiento y carpintería.

Utilizada en el medio rural con una profusión que justifica el tópico, la madera ha formado tradicionalmente la estructura y el cerramiento en un gran número de edificios alpinos de tamaño modesto, que son un catálogo de técnicas de carpintería decantadas durante siglos. En este contexto tan poco propenso a los cambios, una creciente abstracción formal y la mecanización parcial del proceso constructivo han alterado paulatinamente la imagen de lo edificado.

---

<sup>5</sup> LUCAN, JACQUES. "Espacialidad texturada y caos petrificado". 2G Revista internacional de arquitectura nº 37. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.





MEIL I & PETER, con CONZETT: Escuela de Ingeniería de la Madera de Biel, 1999





PETER ZUMTHOR: Restos Arqueológicos de Chur



PETER ZUMTHOR: Interior del Pabellón Suizo para la Exposición Universal de Hannover 2000



PETER ZUMTHOR: Exterior del Pabellón Suizo para la Exposición Universal de Hannover 2000



WESPI Y DE MEURON: Casa Umbau en Flawil. 2000



GION ANTONI CAMINADA: Establo y Matadero en Vrin. Suiza

Dicha evolución es palpable en el contexto doméstico, como muestran la ampliación de la Casa Umbau en Flawil, de Wespi y de Meuron, y otra vivienda unifamiliar en Grossdietwil, de Blum y Grossenbacher, pero también se extiende a dotaciones públicas, entre las cuales los Establos y el Matadero levantados en Vrin<sup>6</sup> por Gion Antoni Caminada, y la escuela de ingeniería maderera proyectada en Biel por Meili y Peter, que con sus cuatro plantas trasciende la escala menuda asociada al más orgánico de los materiales.

---

<sup>6</sup> SCHAUB, CHRISTOPH. *“El proyecto Vrin”*. Video II, Project Vrin, 1999. Producción cinematográfica Televisiun Rumantscha, Peter Egloff, 1999.



PETER ZUMTHOR: PABELLÓN SUIZO PARA LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE HANNOVER 2000





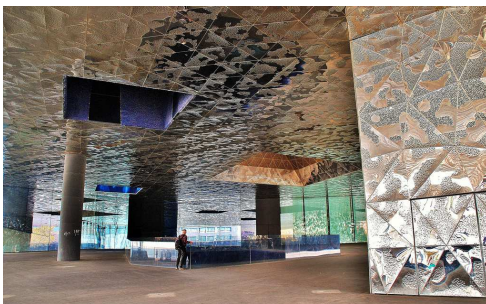




HERZOG & DE MEURON: Centro de señales y Central de Señales. Basilea.



HERZOG& DE MEURON. Caixaforum. Madrid



HERZOG& DE MEURON: Fórum en Barcelona



DIENER & DIENER. Centro Comercial Migros. Lucerna. Suiza. 1995-2000



GIGON & GUYER. Parque Museo Arqueológico Kalkriese. Alemania. 1998-2001

## METAL: CORAZAS DELICADAS

El metal es el material de la industria. Fundido, laminado, duro, pulido, el acero y los demás metales son como un paralelo del vidrio y como su antimateria; resistentes y opacos, pero sensibles al agua y al aire. Para dar gusto a la modernidad interesada en las cualidades superficiales, el vidrio perdió su transparencia, y el metal su protección.

Un creciente interés en la forma y la superficie puede detectarse en la diferencia entre el Puesto de Señales y la Central de Señalización (Basilea, 1994-1997). Ambos son edificios de seis pisos forrados en cobre para proteger el equipamiento electrónico del interior de factores externos, lo que proporciona a los edificios una apariencia y escala ambiguas. Las bandas de cobre se retuercen cuando es necesario para permitir el paso de la luz, pero en la central de señalización, esto parece distorsionar la forma.

El trabajo posterior de Herzog & de Meuron es aún más plástico e investiga cómo los edificios pueden transformarse radicalmente según el uso, el momento del día o el clima. La característica más notable de su trabajo, es su intrépida e ilimitada curiosidad. Insisten en que sólo les interesa el impacto físico y emocional directo de un edificio, y constantemente investigan nuevos materiales y técnicas de construcción para dar vida contemporánea a la arquitectura. Por este motivo, están más interesados en las artes que en la arquitectura; las primeras les parecen más críticas, más radicales, más rápidas en su respuesta ante un mundo cambiante. Colaboran con artistas desde hace mucho tiempo.

Ahora interesa el vidrio opaco y el metal atacado por el óxido. Los materiales inertes como el aluminio o inoxidable como las aleaciones de acero, que parecían obligados en fachada, dejan paso a los óxidos, las pátinas, el verdín. Esa descomposición química aproxima el metal a la madera y dota al edificio metálico de una piel sensible. En cambio, los materiales inalterables se aprecian por sus cualidades secundarias como el brillo, los reflejos, o el filo de sus planchas.

Diener & Diener recibieron el encargo de dos tipos de edificios. Situados entre los grandes bloques al este y las estructuras con patios al oeste; existen también algunos edificios dispersos del viejo puerto. Sus edificios se asientan a cada lado de la carretera en el punto medio de la isla y median entre estos tipos incompatibles de edificios, colocándolo todo en un preciso estado de equilibrio inestable.

"El verdadero propósito de la planificación urbana se alcanza en aquellas situaciones en las que puede aportar orden a un lugar con una sola casa", dice Roger Diener, expresando una actitud que puede apreciarse claramente en su Centro Comercial en Lucerna. El solar está también situado al lado de una basílica y en una estrecha calle comercial. El programa, por lo tanto, tenía que ser monumental y, al mismo tiempo, estar insertado con mucha precisión. El edificio adopta la misma orientación y forma que la basílica con una nave central y dos naves laterales convirtiéndose así en un contrapunto profano a la basílica.

Después ha sido envuelto uniformemente en cobre pre patinado de color verde. Ni siquiera se permite que las ventanas desvirtúen la forma; aunque no siguen un ritmo regular, están colocadas en el mismo plano y su tamaño responde a la escala de los paneles de metal. El efecto que se consigue es que la escala sea ambigua y de hecho el edificio, con cinco plantas por encima y por debajo de la rasante, parece más pequeño.

Las chapas hacen más abstractos los edificios. No son ventanas ni paredes, son planos de metal. Y las chapas que no aluden a su origen industrial ni a su montaje, sino a su grano y su pátina, aun son más abstractas, son planos de texturas preciosas.

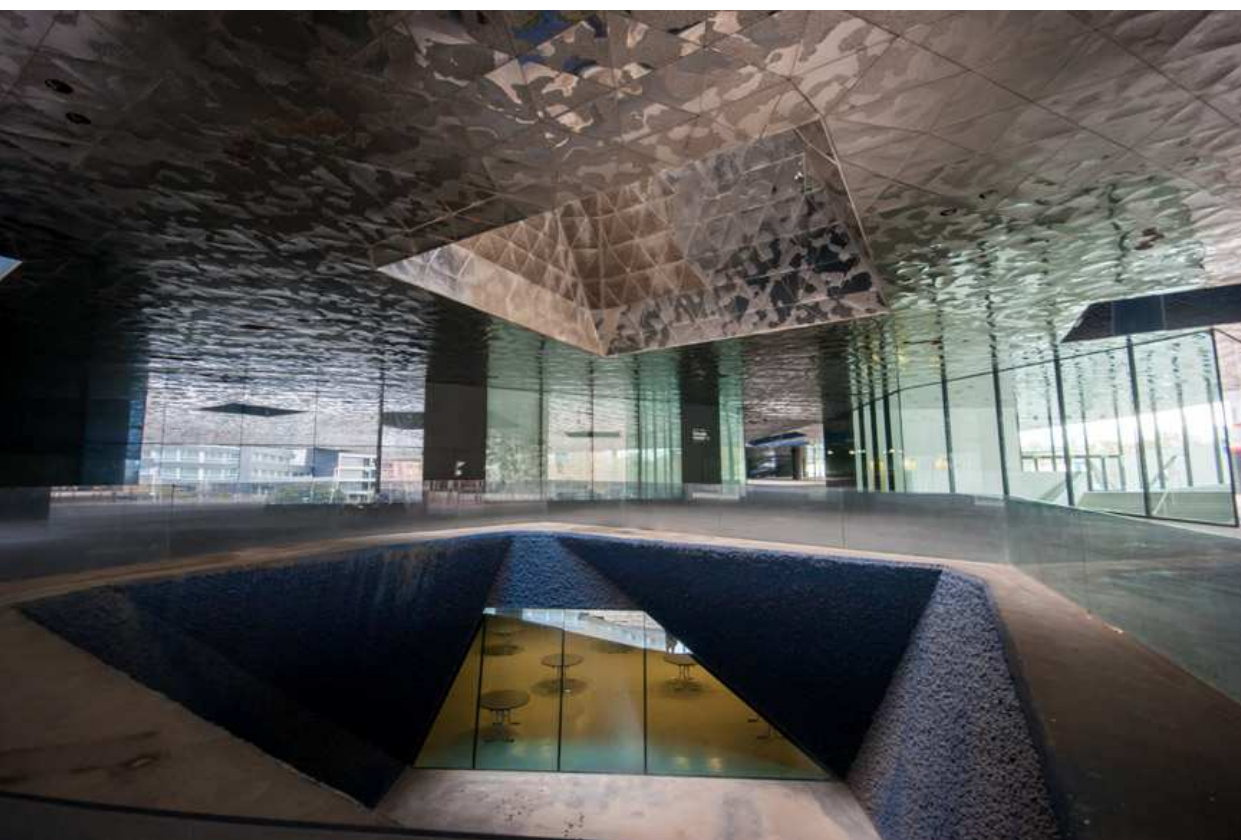
A los arquitectos modernos les parecía la chapa un poco insignificante y la ceñían con la estructura; a algunos contemporáneos les agrada que la chapa oculte su esqueleto, que muestre, como mucho, su despiece. Pero su ideal sería como un barco: chapa sin solución de continuidad. O como una serpiente: escamas de metal.

El trabajo de Gigon & Guyer se ha descrito utilizando cada uno de los adjetivos anteriores, pero representa en realidad una suma de todos ellos. A pesar de lo sorprendente y singular que resulta su trabajo, generalmente se basa en las premisas más racionales y "gira continuamente sobre sí mismo, de modo que forma, material y color se empujan mutuamente hacia un conjunto aún más unificado<sup>8</sup>".

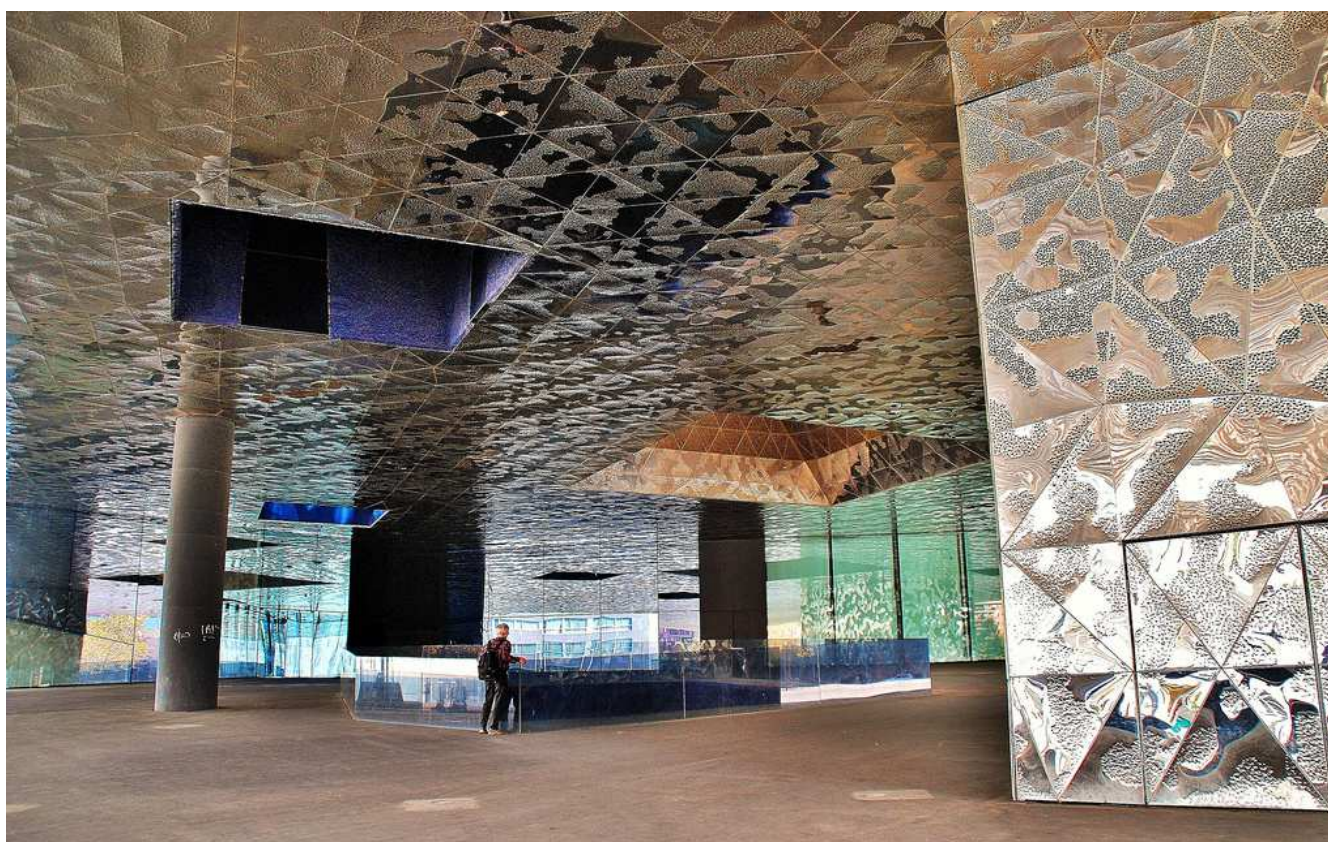
---

<sup>7</sup> SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. Swiss Made. "Nueva arquitectura suiza". Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

<sup>8</sup> BOSSHARD, MAX-LUCHSINGER, CHRISTOPH-GIGON ANNETTE AND GUYER MIKE, in Archithese, nº 2, 1994.











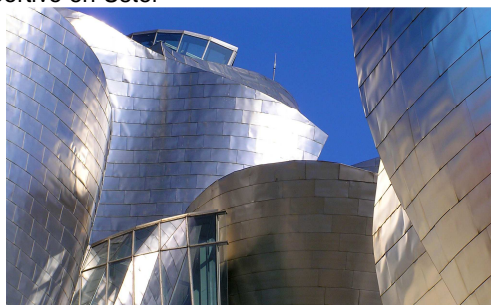
GIGON Y GUYER: Museo Liner en Appenzell



HERZOG Y DE MEURON: Centro de Señalización en Basilea



CAMENZIND Y GRAFENSTEINER: Polideportivo en Uster



FRANK GEHRY: Guggenheim. Bilbao

Todas estas consideraciones son obvias en el Museo Liner. La forma básica del edificio es una caja, desarrollada a partir de un grupo de cajas, y es racional, económica y contextual. Todo esto parece bastante sensato y ordinario. Los arquitectos han dividido la planta en seis pero el muro estructural central se ha situado de forma asimétrica, creando salas desiguales.

La colocación no alineada de las puertas y dos ventanas distorsionan la tradicional distribución axial. El vestíbulo situado en el otro extremo del edificio es mucho más alargado que las salas, tiene una ventana muy grande que mira hacia las montañas y un único lucernario orientado hacia el sur por lo que crea una sensación completamente distinta de las salas uniformemente iluminadas e introvertidas. Esta sutil complejidad espacial y de experiencias se retoma y se intensifica en la forma y el revestimiento del edificio. La cubierta en diente de sierra y la piel metálica del edificio sugieren la modestia de una nave industrial, pero el metal también hace referencia a la tradición local de cubrir los edificios con piezas de madera muy pequeñas que con el paso del tiempo, adquieren un color gris plateado.

Desde que Frank Gehry introdujo la chapa arrugada en la arquitectura y los caparazones de escamas, proponiendo la maqueta como método y la construcción naval como referencia, la chapa es, junto con el cristal, el vestido de moda. La chapa de los expresionistas y de los deconstructores es una chapa alabeada, como de desguace de astillero. En cambio “la chapa de la caja suiza es más seria, es una superficie exacta, lisa y pulida. Es más elegante, más silenciosa y más bancaria<sup>9</sup>”. Sólo la audacia consagrada de Herzog y de Meuron se permite superponer una filigrana de bronce a la fachada de un edificio anónimo.

Desde el Museo Liner en Appenzell, de Gigon y Guyer, al almacén de Migros en Lucerna, de Diener y Diener, la caja de metal busca una perfección inmaculada<sup>10</sup>. El museo, de los ángulos inoxidables, parece una caja fuerte abandonada en un prado. El almacén, encastrado en la vieja ciudad, es un objeto callado; es contemporáneo por su geometría, pero in temporal por la superficie de su chapa, una piel lisa entre bronce y malaquita.

Las grandes esculturas de metal de los últimos años avalan en nuestra memoria las piezas metálicas propuestas por los arquitectos. Las estructuras-esculturas de Donald Judd o de Richard Serra son quizá abstracciones arquitectónicas, cuyas imágenes han legitimado el espacio de acero y la piel de bronce. El auge del minimalismo se ha hecho con la experiencia de espacios sin otro atributo ni figura que la geometría y la lisura de los materiales, y algunos de esos espacios se proponen como ámbitos interiores, aunque sin uso determinado. Ahora los edificios silencian su contenido para acercarse a esa sensación elemental de las grandes piezas de los museos.

Reservados tradicionalmente para la fabricación de algunos de sus productos más reputados, como los relojes o las navajas multiusos, los materiales metálicos apenas han alcanzado protagonismo en el ámbito constructivo helvético; ahora, un número creciente de arquitectos empieza a apostar por ellos, bien por la celeridad de montaje que ofrecen o bien por su potencial plástico como soporte de distintos tratamientos superficiales.

Dos ejemplos a continuación muestran el uso de las estructuras de acero en sendas instalaciones deportivas: el Telesilla en Arosa, de Bearth y Deplazes<sup>11</sup>; y el Polideportivo en Uster, de Camenzind y Grafensteiner. Otra obra ilustran por su parte “la versatilidad alquímica de las envolventes de chapa<sup>12</sup>”, la pátina verdosa de los paneles de cobre en el Centro Comercial de Lucerna, propuesto por Diener y Diener; y la rugosidad parda del acero cortén en las piezas que integran el Museo de Kalkriese, construido en Alemania por Gigon y Guyer.

---

<sup>9</sup> LUCAN, JACQUES, STEINMANN, MARTIN. “*Construcciones helvéticas, temas y variaciones*” AV Monografía, nº 89. Ed. Arquitectura Viva, S.L. Madrid. Mayo-Junio, 2001.

<sup>10</sup> STEINMANN, MARTIN. “*L’architecture de Diener & Diener*” Une architecture pour le ville Faces nº 41 “Diener&Diener”, 1977.

<sup>11</sup> ÁKOS MORAVÁNSZKY. HERAUSGEBER. “*Bearth & Deplazes/Constructs*.” Editor: Heinz WirzLucerna, Suiza. 2005

<sup>12</sup> LUCAN, JACQUES, STEINMANN, MARTIN. “*Construcciones Helvéticas, temas y variaciones*” AV Monografía, nº 89. Ed. Arquitectura Viva, S.L. Madrid. Mayo-Junio, 2001.



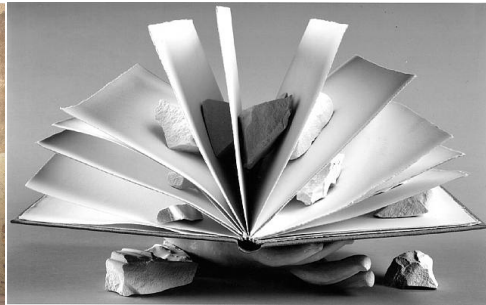
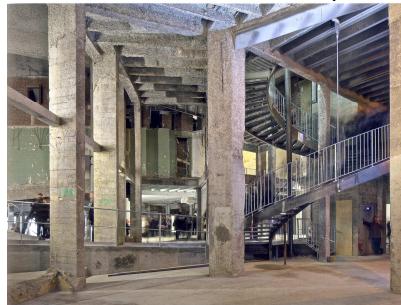
GERMANO CELANT. "Arte Povera. Appunti per una Guerriglia". Flash Art, nº 5, Roma nov-dic, 1967



MARIO MERZ. "El Iglú de Giap", 1968. PETER ZUMTHOR. Termas de Vals. Suiza.

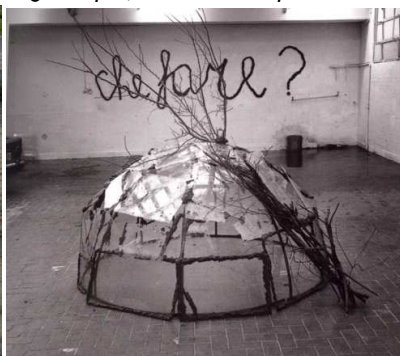


PETER ZUMTHOR: Capilla del Hermano Klaus.  
GIOVANNI ANSELMO: "Vista, con la mano que indica". 1982-84



LACATON & VASSAL: Palais de Tokyo. Centro de Creación Contemporánea en París. 2001.

GIULIO PAOLI: "¿Por qué, entonces no probamos con el mundo?"



WANG SHU, "Decadencia de una cúpula" Bienal de Arquitectura Venecia 2010.

MARIO MERZ. ¿Qué hacer? Iglú. Roma. 1969



Convendría precisar que el movimiento al que nos referimos, como algo explícitamente procesual o simplemente coyuntural; es un asunto de negación o ruptura.

Negación y rechazo del artista a ejecutar su posición como tal. El artista no puede ser artista. Este desaparecerá en el propio proceso de asimilación o de transformación. Entienden que el sujeto creador o ponente, debe negarse a ejercer de artista, a funcionar como convencionalmente se espera de él. Abordar los aspectos como se considera debe desarrollarlos un artista.

Estos conceptos de entender las posturas enfrentadas y radicalizadas del fenómeno “Povera” muestran un camino de desafío y reto ante lo establecido, ante la norma o las maneras de concebir lo que se conoce como objeto artístico, de producir o generar arte.

La obra de arte concebida como tal -hasta el momento- se ultima en un objeto, conceptual o no, pero en definitiva en algo corporal, material, físico. Una realidad que se desenvuelve desde la idea y se concluye como objeto de arte. Éste pertenece y esta imbricado, por sus propias características, en una sociedad de consumo. En definitiva el objeto se entrapa como mercancía; es mercancía por razones que atañen al origen social al que pertenece y ésta se somete a los procesos de producción, generando patrimonio y la riqueza, poder.

Entendemos por estas razones y la de la historia, que en definitiva deja fijada y describe, que incluso la obra de arte más radicalizada o incluso más violentamente provocadora, más consecuente e intencionada desde el punto de vista ideológico, persistentemente acabaría integrada, absorbida, utilizada y transferida al mismo sistema que ataca y condena.

Los conceptos originarios acaban siendo esgrimidos como instrumentos de poder. Es un lenguaje que a su vez se consume en el propio dilema, en irreversible e inevitable mercancía.

El hecho estético y la propuesta ética deberían ser una “contingencia” ajena a la obediencia programática, sin dependencias ni concesiones.

Las técnicas organizadas, los programas preestablecidos han evitado y anulado la plenitud de la experiencia estética y a su vez ha sido reprimida metódicamente. Al ocurrir todo según lo previsto, se pierde el sentido del hallazgo del suceso. Asistimos a un espectáculo cuyo contexto es la realidad cotidiana.

Es necesario recordar la postura radicalmente anti tecnológica del *Arte Povera*, en clara oposición a lo que consideraban la impronta tecnológica del minimalismo americano. Los parámetros del *Arte Povera* eran posturas antitecnológicas, antirracionales y antimodernas. En definitiva el *Arte Povera* propone, como se ha recordado, un resultado *tecnológicamente pobre, en un mundo tecnológicamente rico*.

Géneros desconcertantes en un juego espontáneo de actitudes y técnicas conscientemente primitivas. Sucesos esenciales que sólo se producen, que sólo se corresponden, que son necesarios en una sociedad de la abundancia y son obligatorios en la sociedad de la opulencia.

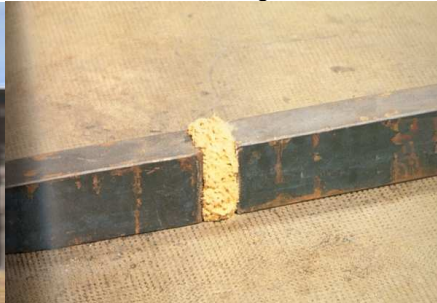
*“Acciones negativas (rodar, quemar, salpicar, dejar caer, romper...), y sobre unos materiales fungibles, pobres, de consistencia física transitoria e informe, en sustitución de las operaciones positivas de tallar, cincelar y fundir materiales nobles (madera, mármol, bronce). Un armario viejo, usado, con jeringuillas usadas, gasas usadas, una tableta de chocolate, botes vacíos, tubos de óleos vacíos, fardos de periódicos amarrados, usados, frascos de farmacia, juguetes de infancia..., materiales que abarrotan su interior, en desorden, en un orden anárquico. Vitrinas que encierran restos de uñas cortadas, abejas muertas, cacerolas con grasa fundida, longanizas secas...Doce caballos vivos, ocupando el espacio de una galería, que relinchan, hacen sonar sus cascos, comen heno, mean, defecan y muestran sus vergas excitadas...ante los espectadores. Falsas entrevistas que nos hablan de proposiciones inmateriales, invisibles, que no tienen necesidad física de ser realizadas. La llamada de atención hacia parajes sórdidos, abandonados, con sus conductos de desagües, bordillos, bancales y puentes desvencijados, con charcas de aguas podridas, tratados como verdaderos monumentos de la desurbanización. La fabricación de útiles que cuestionan, inutilizando, el espacio donde se sitúan. Son acciones, objetos y materiales, aparentemente inarticulados, que desestabilizan la clásica armonía obra-espacio.”<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>

DELGADO, GERARDO: “*Materiales contra el Museo*”, Trabajo de Investigación Diploma Estudios Avanzados. ETSA Universidad de Sevilla. Pág. 8



Gaviones metálicos con basaltos de distintos tamaños de las Bodegas Dominus



HERZOG & DE MEURON: Almacén de Ricola en Mulhouse

GIOVANNI ANSELMO: *"Respiro"* 1969.



HERZOG Y DE MEURON: Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Eberswalde

GIOVANNI ANSELMO: *"Escultura que come"* 1968



LINA BO BARDI Capilla Santa María Dos Anjos, en Ibiúna, Brasil. 1977

GIOVANNI ANSELMO: *"Torsión"*. 1968



FRANK GEHRY: Casa Gehry .Santa Mónica. California.

MARIO MERZ: *"When Attitudes Become Form"*. Kunsthalle Bern,

1969



Una interesante paradoja del movimiento es su intento de movilizar el potencial revolucionario de los objetos descalificados, caducos y por tanto antimodernos.

Profundas acciones explícitas y a la vez soterradas, contradicciones y yuxtaposición de intereses, desnudan, ponen en evidencia, se despojan de los implícitos lazos, las fuertes ataduras con las estructuras que sostienen el orden atávico del conocimiento.

No son sucesos estéticos porque, de alguna manera, éstos estarían vinculados a algún valor preconcebido, estarían juzgados bajo preceptos históricos, innegables. Civilización que conviene a la vez, que va unida y se fragua con la contestación sistemática. El problema es de orden moral y no estético y sin embargo, estos conceptos se corresponden y generan dentro de la misma civilización que contestan.

La negación y la ruptura se asumen como realidad distinta, como huellas en el campo de batalla; elevadas como vestigio de lo que fue o pudo haber sido: *Apuntes para o después de una guerrilla*.

En una reflexión distante observamos que entre “arquitectos artistas” y “arquitectos operadores” existen vínculos aparentemente ideológicos, asumidos como testimonio o sencillamente empleados como proceso de *lifting* contemporáneo. Estas actitudes hacen que las huellas de esos autores, su obra a la manera de objeto artístico, sus materiales y su desnudez formal, impregnen posicionamientos en generaciones posteriores. Estereotipos inmolados en las publicaciones especializadas.

Este reguero que se atisba en algunos creadores, es consecuencia elocuente del compromiso adquirido en sus etapas de aprendizaje. Unos, sensiblemente vinculados por comunes propósitos y otros adheridos como por osmosis.

Sucesos esenciales, convenientes, a los que intentan desertar, escapar, ignorando el ritmo progresivo a la que la propia sociedad les somete. Han sido estudiados por curiosos, eruditos y conocedores, gestores y *curators*.

El “sistema”, coherente y al mismo tiempo incoherente, trata de implicar todo un procedimiento ético, adhiriendo el compromiso del hecho estético, al conjunto de la sociedad. Compromisos que pueden quedar sumergidos o desaparecer en el devenir, en el propio discurso de la historia, muy a pesar de los propios interesados. Este latente y evidente peligro desmiembra y disemina la búsqueda transgresora. Disuelve en el tiempo y con el tiempo, cualquier reivindicación. Todo lo generado, lo conseguido en esos periodos de preexistencia queda cosificado en las estructuras amables del sistema.

Sin embargo su capacidad de reinterpretar sus propios contenidos, ha influido e influye necesariamente en una determinada generación de artistas y arquitectos, que asimilan los principios del movimiento *povera* como reorientación de sus propias inquietudes. De alguna manera parten desde una especie de ética de algo que sucedió y que sigue vigente aunque su envés pertenezca ya a divulgaciones y ensayos.

En su momento, Germano Celant, el máximo exponente teórico del movimiento, testifica en un comunicado programático y consecuente su autodisolución, por considerar que su legado ha sido asimilado por el voraz transcurso de los acontecimientos y por el mercado del arte y que su mensaje había quedado asimilado por el patrimonio cultural.

Muerto o autodisuelto, se convierten en objeto de culto, se activan reconocimientos y se fijan reparaciones. Se incorporan al patrimonio cultural de Italia. Olnick y Spanu erigen el *Magazzino*, el santuario que venerara, cuidara, eternamente a estas obras. *Ennoblecendo* sus actitudes transgresoras.

El trabajo, sin embargo, pretende reflejar la vigencia y necesidad de aquella actitud, testificar el legado que aunque prematuramente inmolado originó el movimiento artístico *povera* para la arquitectura. Necesidad que deviene de la profunda carestía ética en que nos encontramos.

La posición de algunos arquitectos y su vinculación explícita al movimiento artístico, junto a la calidad empática de los proyectos mostrados, refuerza la necesidad de reflexionar sobre la situación actual de la disciplina, pasados los excesos estéticos denunciados ya en la bienal de arquitectura del cambio de milenio “*Less Aesthetics, More Ethics*”<sup>2</sup>

Como se ha insistido, el movimiento *povera* descubrió la poética de los materiales y los arquitectos influidos por este movimiento, los usaron de forma que los materiales como elementos constructivos significaban un *plus* en el proyecto de arquitectura; toda una poética que supuso un cambio de actitud ante la realidad, que puede seguir produciéndose.

---

<sup>2</sup> FUKSAS, MASSIMILIANO: Biennale de Arquitectura de Venecia, 2000

PETER ZUMTHOR. TERMAS DE VALS. SUIZA.



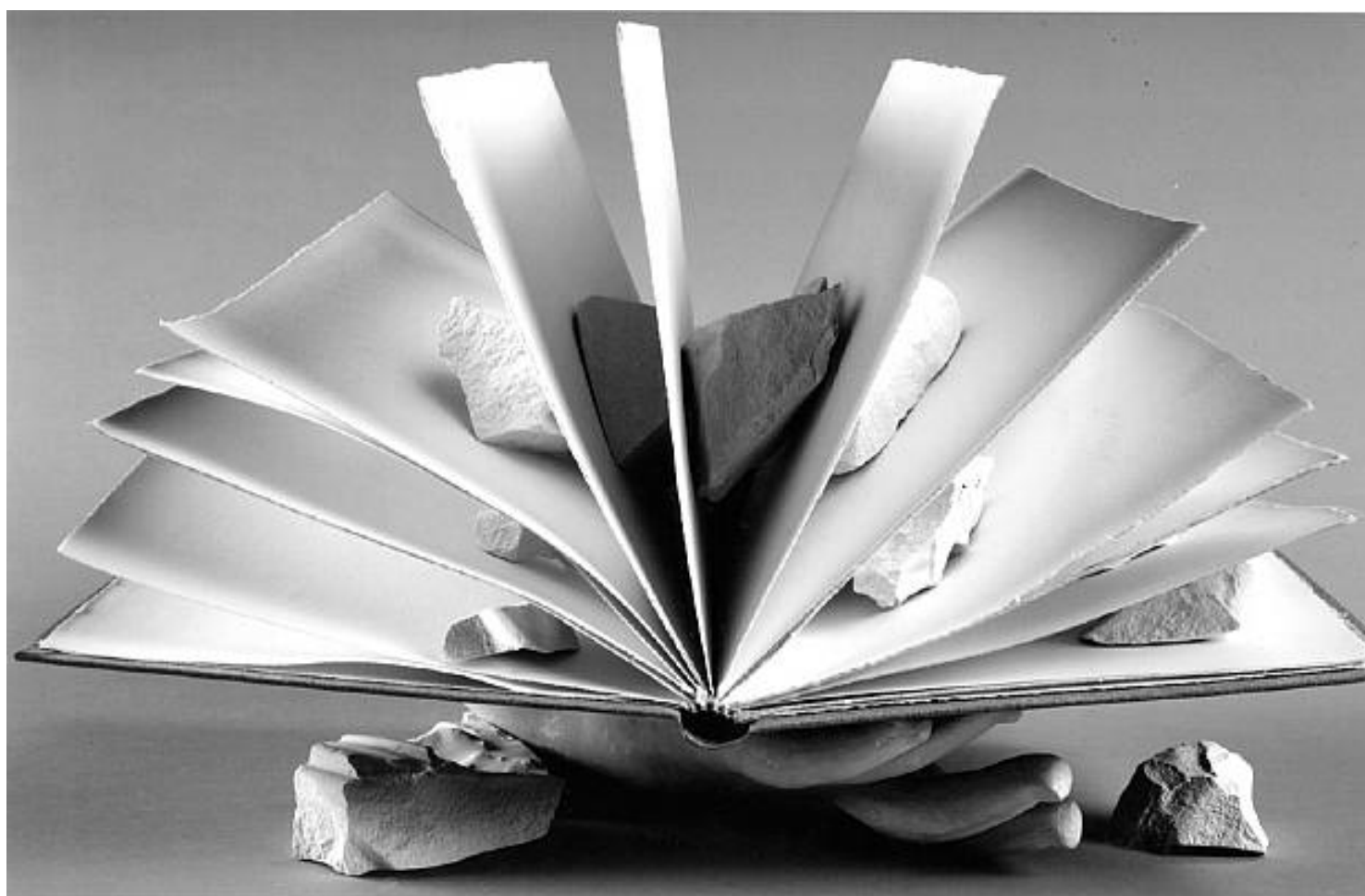
PETER ZUMTHOR: CAPILLA DEL HERMANO KLAUS.



JANNIS KOUNELLIS: "SIN TÍTULO". 1982



GIULIO PAOLI: "¿POR QUÉ, ENTONCES NO PROBAMOS CON EL MUNDO?"







PETER ZUMTHOR: Casa Gugalun. Versam. Suiza.

JOSEPH BEUYS: "7.000 Robles". *Documenta de Kassel VII* en 1982



PIER PAOLO CALZOLARI: "¿Qué sucede con el sueño cuando el soñador muere?" 1988

PETER ZUMTHOR: Tema de Vals



GIUSEPPE PENONE, "Volver los propios ojos". 1970



VALERIO OLGATI: La Casa Amarilla



PETERZUMTHOR: Pabellón Suizo Hannover 2000

La capacidad de transmitir ideas, conceptos, y emociones que tienen los materiales despreciables culturalmente desvela su poética. No se trata de algo formal, formalista, incluso de algo puramente estético. Es algo mucho más profundo que afecta también a la ética.

La “ideología” *povera* contiene un gran potencial y mantiene su capacidad de influir en la arquitectura, como en su día lo hizo el minimalismo.

Peligrosamente puede ser adulterada como opción ética, como lavado de cara, como blanqueo de comportamientos y considerando estos riesgos, sin embargo emergen destellos y atisbos que dejan entrever un respiro.

Esa tendencia no resurge ahora como oportuna reacción a una situación de crisis económica, sino que aparece como reacción al debilitamiento de muchos valores, también los de la arquitectura. No se trata de que la arquitectura construida se mantenga silenciosa, sino que hable desde su verdad, su esencia, desde su estructura, y eso implica liberar y no encubrir su pasado.

La arquitectura que podríamos calificar de *povera* manifiesta una nueva estética de recuperación, en línea con la sostenibilidad, constituyéndose a la vez medio y mensaje. Hace énfasis en el habitar, en la responsabilidad social, en el uso y reutilización de los recursos disponibles. A partir de lo heredado, el cambio es rotundo y su concepto, heredado del “espíritu *povera*”.

Quizás no exista una *Arquitectura Povera*. Existe una arquitectura que quiere ser pobre. Tal vez porque existe una generación de arquitectos que desean hacer las cosas de otra manera, más inusual, más comprometida.

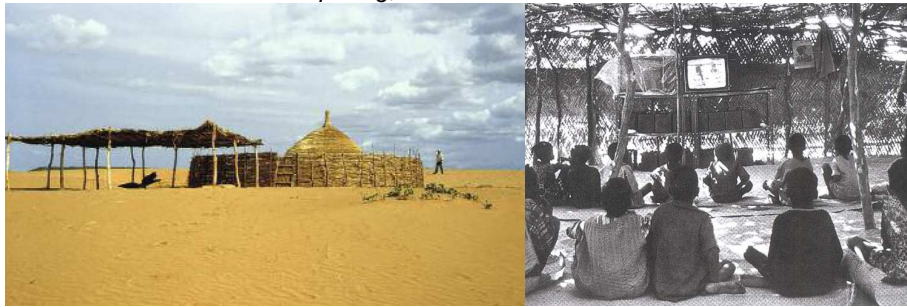
Existe en la relación presentada como *Arte Povera* y Arquitectura un intento de comprender o entender la naturaleza de la obra de arte cuestionada y su repercusión en otras disciplinas, su finalidad y sus medios. La profunda transformación que pensamos se produce, ya con carácter permanente, aunque de algún modo traicionando sus propósitos. Los medios pobres, *Matière grise*, elevados como fórmula de salvación, como metabolismo urbano, recomposición y empleo de las antiguas reliquias. Arquitectura redentora, que remedia y repara el desastre, que profetiza la hecatombe. Un posicionamiento radical y sensible frente a una arquitectura escaparate, alentada por el señuelo de la prosperidad y reducida a asuntos de estilo, o entregada incondicionalmente a las nuevas tecnologías.



LINA BO BARDI: SESC Fábrica Pompéia. Sao Paulo, 1977-1986  
GILBERTO ZORIO: "Odio" 1969



GORDON MATTA-CLARK: *Splitting*, 1973



LACATON Y VASSAL: Cabaña en Niamey. Níger. 1984



PETER ZUMTHOR: Capilla del Hermano Klaus  
JOSEPH BEUYS: "Hagámoslo, pero que sea con rosas". 1972



MICHELANGELO PISTOLETTO. Mapamundi. 1966-68  
PETER ZUMTHOR. Museo de Arte en Bregenz. Austria. 1989-1997  
MARIO MERZ. Triple iglú. MAXXI.



Se trata de una alusión al ciclo de recuperación, transformación y nuevo uso de dispositivos culturales, renovados con el objetivo de garantizar recursos, atestiguando así su presencia dentro del contexto social vigente.

Imágenes e ideas que proponen hacer coherente el reaprovechamiento.

Proceso que puede llegar *desquiciado*, por la creciente necesidad de encontrar la solución en lo ya formulado. Rebuscando y mostrando no sólo objetos perdidos, sino que perdieron su tiempo.

Aquellas manifestaciones iniciales eran serias y lúdicas, de confrontación y accesibles, iconoclastas, cargadas de esperanza y poéticas.

Se convoco un *arte democrático* de ideas y materiales y espacios. Creado desde decisiones colectivas mediante mecanismos de participación.

Se logró que el espectador se sintiera participe, significativo en la realización del trabajo.

Se aceptó el proceso creativo, vinculado a las prácticas artísticas como necesario.

La derivación poética de los mismos como soporte de resolución de las ideas.

La calidad y la importancia en la historia reciente de las arquitecturas estudiadas confirman estas valoraciones, que pueden suponer un referente para nuevos proyectos y para la percepción de una nueva arquitectura, más sostenible por más humanizada, implicada en reusar, reparar, reducir y compartir. Culturalmente ha llegado el momento de administrar la verdad desnuda que permite sentir y valorar el espacio a primera vista y empuja a preguntarse la necesidad o conveniencia de tantas ficciones en arquitectura. Lo que parece obvio es la actualidad del reciclaje cultural y material de las ideas.

La forma *povera*, está tremendamente relacionada con los recursos naturales más humildes, que valora y aprovecha, logrando relaciones intensas con el espectador del arte o el habitante de la arquitectura, como también lo produce la arquitectura vernácula, aquella arquitectura reclamada por Rudofski, en su libro coetáneo del movimiento *povera*<sup>3</sup>.

Insistimos, no existe arquitectura *povera*, su supuesta existencia obligaría a no serlo.

Así como las específicas y primeras obras *povera* no tenían necesidad de ser conservadas, eran *perecederas*, no demandaban carácter permanente, poniéndose en reprobación su viabilidad como obra de arte. La arquitectura producida cercana al movimiento, carecería por consiguiente del carácter *povera*. Su correspondencia con lo permanente supone desde sus propios principios una incontestable contradicción. Entendemos que la estricta relación, el legado de lo *povera*, se circunscribe en el descubrimiento y empleo del material que conforma el esqueleto y la piel de lo construido y un cierto carácter poético, de documento visual que incita a la reflexión.

¿Pero qué es lo que quedó de los movimientos contra- culturales?

Hay que proponer, hacer algo que no sea susceptible de ser referido, historiado, sin embargo es a su vez el componente final, el concluyente destino

Por estos mismos principios analizados y aportados, entendemos que nos hemos regido en la exposición de los argumentos, por unos claros elementos contradictorios pero que, a su vez y por su propio origen, son elocuentes. Pertenecen a la historiografía.

El autor/artista, deberá desvanecerse como tal en el propio proceso.

Son consecuencia del paso del tiempo, pertenecen a la integración de las ideas propuestas o a la desintegración de las mismas en el proceso de desgaste cultural. El análisis de ellas y la obligada reflexión pueden llevarnos a replantearnos aquello que nos incumbe.

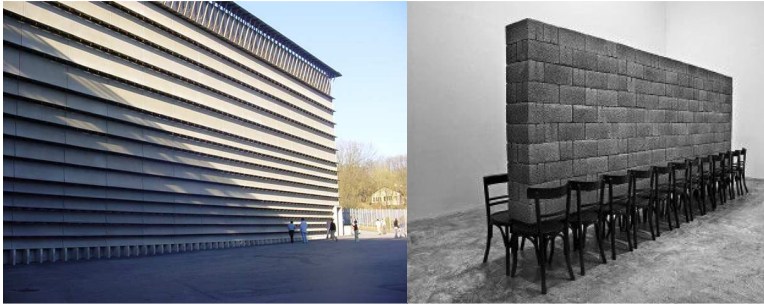
<sup>3</sup>

BERNARD RUDOFISKY: "Arquitectura sin arquitectos" 1984



HERZOG & DE MEURON: Casa de Piedra 1989.

JANNIS KOUNELLIS: "Sin título". 1982



HERZOG & DE MEURON: Almacenes Ricola en Laufen,

JANNIS KOUNELLIS: "Sin título"



MARGHERITE STEIN (Al fondo obras de Kounellis, Fabro y Pistoletto).

*"Magazzino, el nuevo espacio de arte privado rendirá homenaje a Stein. Fundadora de la histórica Galleria Christian Stein en Turín y una de las pioneras del movimiento Arte Povera. La exposición inaugural presenta una selección de obras de artistas, a los que forjó Stein. Nacida y afincada en Turín, adoptó el alias de Christian Stein, el nombre de su marido, con el objetivo de conseguir el apoyo necesario en su carrera como galerista. Más tarde, se convirtió en una de las líderes italianas en este campo de aquella época..."*



ANTON GARCÍA-ABRIL: La Trufa. Construir una piedra.

GIOVANNI ANSELMO. Trescientos millones de años. 1969

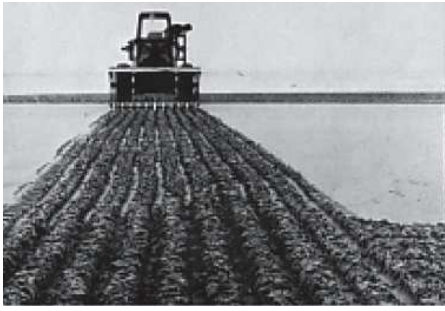


La práctica sin contenido crítico queda reducida a mero episodio constructivo y no a lo que aspiramos como arquitectura.

La arquitectura, la práctica de la arquitectura, como bien general mutuo.

*(...) estoy hablando del tema que nos interesa: la arquitectura.  
Fuera de ella, bien podéis hacer negocios*

*(Mensaje a los estudiantes de arquitectura" Le Corbusier 1957)*



JAN DIBBETS. *"12 HOURS TIDE OBJECT WITH CORRECTION OF PERSPECTIVE"*.1969

ÁBALOS, IÑAKI. *“La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad”* Editorial Gustavo Gili, SL. 2000. ISBN-13: 978-8425218293

ABBOTT, EDWIN A. *“Planilandia. Una novela de muchas dimensiones”*. José J. De Olañeta, Editor. Barcelona 1999.

ACHLEITNER, FRIEDRICH. *“Cuestionando el Movimiento Moderno”*. A+U Architecture and Urbanism. Feb. 1998. Edición Extra.

AGEIRA, JACINTO. Luciano Fabro: *“Le miroir des sens ou quelques tautologies sur l'expérience esthétique”*, en Artstudio «Regards sur l'arte povera».

ÁKOS MORAVÁNSZKY. HERAUSGEBER *Bearth & Deplazes/Constructs*. /Editor: Heinz Wirz Lucerna, Suiza. 2005.

ALBERTI, L. *“De La Peinture”*. Paris: *Macula*. 1992. ISBN 9782020662031.

ALEXANDER, CHRISTOPHER. *“Tres aspectos de matemática y diseño”*. ISBN 9788472234055.

ALLEMANDI, UMBERTO. *“The Knot: Arte Povera”*. Nueva York, P.S.1; Turín, 1985. ISBN 9788842200376.

ALLENSPACH, CHRISTOPH. *“L'architecture en Suisse. Bâtir aux XIX et XX siècles”*. Zurich. Pro Helvetia, 1999.

ALLISON, PETER. *“Upper Lawn: la restauración invisible. Conversación con Sergison Bates”*. Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

ANSELMO, GIOVANNI en *“Arte Povera”*. Editorial Gabriele Mazzotta. Milán, 1969.

ANSELMO, GIOVANNI. *“Catálogo Exposición”* en Santiago de Compostela, 1996.

ARNUNCIO, JUAN CARLOS. *Cosas del Señor Francesco*. Ediciones Fuente de la Fama, Valladolid, 2009.

GIOVANNI ANSELMO, con textos de Giovanni Anselmo, Bruno Corà. Gloria Moure. Centro Gallego de Arte Contemporánea. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona 1.996.

ARACIL, ALFREDO y RODRÍGUEZ, ALFREDO. *“El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno”*. Colección Fundamentos 80. Ediciones Istmo, Madrid, 1988.

ARGAN, GIULIO CARLO. *“L'Arte Moderno”*. Tomo 2. Fernando Torres. Editor. Valencia, 1975.

ARNALDO, JAVIER. Yves Klein. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 1999.

ARNMAN, JEAN CHRISTOPHER. Catálogo Muestra *“Dusseldorf Szene”*. Kunstmuseum. Lucerna. 1969.

AA.VV. *“Calzolari: Giornata”* Editorial Hopefulmonster. Roma, 2004. ISBN 9788877571632.

AA.VV. A MATTER OF ART. *Contemporary Architecture in Switzerland*. Centre Culturel Suisse, Paris, Birkhauser. Publishers for architecture. Basel, 2001 (2G Materia Suiza y 2G Construir en las montañas).

AAVV. *“Aprendiendo de todas las Casas.”* ETSA del Valles y UPC. Barcelona 1996 ISBN13:9788489636170.

BACHELARD, GASTON. *“Psicoanálisis del fuego”*, 1938. ISBN 978-8420610320.

BANDINI, MIRELLA. *“Giuseppe Penone, en Data”*, 7-8, 1973, Giuseppe Penone, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1986, y Giuseppe Penone 1968-1998, Centro Galego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, 1999.



- BARTHES, R. (1995). *"La Cámara Lúcida: Nota sobre la fotografía"*. Barcelona: Paidós.
- BATES, SERGISON. 2G SERGISON BATES nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1996.
- BAUDRILLARD, J. (2002) *"El éxtasis de la comunicación"*. En FOSTER, H. (Ed.). *La Posmodernidad*. España: Kairós.
- BEARTH & DEPLAZES/CONSTRUCTS. Ákos Moraránszky. Heransgeber/Editor: Heinz Wirz.
- BERNÁRDEZ, CARMEN. *Joseph Beuys*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 1999. ISBN 978-84-89569-32-4
- BEUYS, JOSEPH. *Revista de apicultura. Rheinische Bienenzeitung*. Diciembre.1975.
- BEUYS, JOSEPH. Catálogo Exposición "Beuysnobiscum, conceptos desde academia a Warhol", en Joseph Beuys, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- BEUYS, JOSEPH. Exposición fue presentada en el Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona: "Punt de Confluència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987"
- BILL, MAX. *"Kon Krete Kunst"*, 1949, Faces nº 15, 1990. ISBN 978-3-211-39409-0.
- BREITSCHMID, MARKUS: "El inventario conceptual de Valerio Olgiati". Flims. El Croquis n.156. Valerio Olgiati 1.996-2.011 Croquis Editorial. Madrid, 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6.
- BREITSCHMID, MARKUS: "El Significado de la Idea". Edition Archithese. Verlag Niggli AG, Sulgen/Zurich, 2.008. ISBN 978-3-7212-0676-0
- BOARINI, VITTORIO. "Ricerca del primario o archeologia del represso", en Quaderni de' Foscherari, Bolonia, 1968.
- BO BARDI, LINA. 2G revista internacional de arquitectura nº 23-24. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987-1989.
- BOIX, ESTHER. "Europa y Norteamérica. De los totalitarismos políticos a las Artes Conceptuales". Editorial Polígrafa. Barcelona, 1993.
- BONFIGLIOLI, PIETRO. "La povertà del'arte", Quaderni de' foscherari, Bolonia, 1968.
- BONITO OLIVA, CELANT, GIORGIO DE MARCHIS Y LAMBERTO PIGNOTI. "El Dossier Arte Povera en Opus International, nº 111, nov.-dic. 1988. "Regards sur liarte Povera" en Art Studio, nº 13, París, 2º trimestre, 1989.
- BOUISSET, MALTEN. "Art povera: La serie Oggetti in meno". Éditions du Regard. París, 1994.
- CALVINO, ITALO. *Las ciudades invisibles*
- Campo Baeza, Alberto, *La idea construida. Arquitectura a la luz de las palabras*, Madrid 1996
- CARA, BRUNO. Jannis Kounellis: "El futuro de la forma en la qualitat de l'amor!" Gloria Moure. Editorial Polígrafa. Barcelona, 1990.
- CARRARD, PHILIPPE. Betrix & Consolascio. "A shift in Perspective". gta Verlag. ETH Zurich, 2008.
- CARVALHO FERRAZ, MARCELO. Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Edizioni Charta. Milano, 1994.
- CARVALHO FERRAZ, MARCELO Y SCHARLACH, CECILIA. Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Imprensa Oficial. São Paulo, 2008.
- CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV. *Arte Povera*. Phaidon. Edición.
- CELANT, GERMANO. La muestra "Arte Povera e Im Spazio" (La Bertesca, Génova, septiembre de 1967), precedida por "Lo Spazio Degli Elementi. Fuoco, Immagine, Acqua, Terra" en la Galleria L'Attico de Roma.





- CELANT, GERMANO. "Arte povera. Appunti per una guerriglia". Flash Art nº 5. Roma, Nov-Dic., 1967.
- CELANT, GERMANO catálogo de "Arte Povera + Azioni Povere", Arsenales de la Antigua República de Amalfi, 1968.
- CELANT, GERMANO. "Cas limites", en Giovanni Anselmo, Galería Sperone. Turín, 1968.
- CELANT, GERMANO: "*La banalidad elevada la categoría del arte*".
- CELANT, GERMANO. Exposición "Arte Povera". Galleria de' Foscherari. Bolonia, 1968.
- CELANT, GERMANO. "Arte povera/ Arts povera", Milán, Gabriele Mazzota/Nueva York, Praeger/Tübingen, 1969.
- CELANT, GERMANO. "Arte povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?", Londres, Studio Vista, 1969.
- CELANT, GERMANO. "Arte povera", 1969, Catálogo de la exposición del Museo Cívico de Turín, 1971, y de la Documenta 5 de Kassel. Vista, 1969; En la edición inglesa: Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?
- CELANT, GERMANO, LIPPARD, L.R. Y PASSONI, A. "Conceptual Art, Arte Povera, Land Art", Galleria Cívica d'Arte Moderna. Turín, 1970.
- CELANT, GERMANO. "*Un art critique Arte povera*". Antiform, Sculptures 1966-1969, CAPC Musée d'art contemporain, Burdeos, 1982.
- CELANT, GERMANO. "Arte Povera/ Ars Povera, Storie e Protagonist". Editorial Electa. Milán. 1985.
- CELANT, GERMANO. "*The organic flow of art en Mario Merz*", Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1989.
- CELANT, GERMANO. "Arte Povera", Villeurbanne, 1989. Catálogos de las siguientes exposiciones: Arte Povera, Antiform, Burdeos, CAPC (Musée Contemporain), 1982.
- CELANT, GERMANO. Euro América: "*From minimal art to arte povera*". En Breakthroughs: avant-garde artists in Europe and America 1950-1990, John Howell (ed.), Nueva York, Rizzoli, 1991.
- CELANT, GERMANO. Catálogo de la exposición *Gravity & Grace*. The Changing condition of Sculpture 1965- 1975, Londres, Hayward Gallery, 1993.
- CELANT, GERMANO. *Frank O. Gehry dal 1997. "Triennale di Milano"*. 2009-2010. Skira Editorial, Milán, 2009.
- CHAVARRÍA, JAVIER. "*Artistas de lo Inmaterial*". Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2002.
- CHIODI, STEFANO Y DARDI, DOMITILLA. "*Spazio. Dalle Collezioni D'Arte e D'Architettura del MAXXI*". Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2010.
- CHIPPERFIELD, DAVID. "*Construir con presencia*". Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.
- CHRISTOV- BAKARGIEV, CAROLYN. "Arte Povera". Londres, Phaidon Press, 1999. ISBN. 0-714B-4556-6
- CIRLOT, LOURDES. "*Historia Universal del Arte*". Últimas tendencias. Editorial Planeta, Barcelona, 1994.
- CORÁ, BRUNO. "*Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della rilessione nell'arte, Ravenna, 1986*". Pistoletto, Centre National d'art contemporain, Grenoble, 1986.
- CORÁ, BRUNO. "*Jannis Kounellis: El futuro de la forma en la calidad del amor*". Colección Espai Poblenu. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1.996.
- CORBEIRA, DARIO (Ed.). "*Construir... o Deconstruir?*" Textos sobre Gordon Matta-Clark. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CORTAZAR, JULIO. *Los autonautas de la cosmopista*.



CORTÉS, JUAN ANTONIO: "Afinadas discordancias. La arquitectura de objetos de Valerio Olgiati" El Croquis Valerio Olgiati 1.996-2.011 n.156. Croquis Editorial. ISBN 978-84-88386-65-6. Madrid 2.011.

DE CRARY, J. (1994) *L'Art de l'Observateur. Vision et Modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

CURTIS, WILLIAM J.R. "La Naturaleza del Artificio". El Croquis nº 109/110: Herzog & de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid, 2002.

CURTIS, WILLIAM J.R. "Enigmas de superficie y profundidad". El Croquis nº 109/110: Herzog & de Meuron: 1998-2002. nº 109/110. Editorial El Croquis. Madrid, 2002.

D'AVOSSA, ANTONIO. JOSEPH BEUYS, "Utopía concreta Com a Utopia de la Terra", en J. BEUYS. Operacio: DZ/ESA della natura.

DENARI, NEIL M. "Gyroscopic Horizons". Londres: Thames & Hudson, 1999.

DE OLIVEIRA, OLIVIA. "Sutiles Substancias". *The architecture of Lina Bo Bardi*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006.

OLIVEIRA, OLIVIA. "Una visita inesperada". Lina Bo Bardi. Obra construida. 2G Revista Internacional de arquitectura nº 23-24. Editorial Gustavo Gili, 2002.

DE SALINA, JOLE. "Gilberto Zorio, An interview". Data, 3, 1972.

DELEUZE, GILLÉS Y FÉLIX GUATTARI. *¿Qué es filosofía?*, «Argumentos», 3ª edición, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

DISERENS, C. y T. CROW (Eds.) .2003. Gordon Matta-Clark. New York: Phaidon.

DRUOT, FRÉDÉRIC, ANNE JEAN-PHILIPPE VASSAL. "PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción". Gustavo Gili, Barcelona, 2007. Tusquets, Barcelona, 1969.

DUBOIS, P. (1990) "L'Acte Photographique et autres essais." Paris: Nathan.

ECO, UMBERTO. "Opera Aperta", 1962. Diario Mínimo, 1963. "Apocalittici e integrati." 1964. "Le Poetiche de Joyce" 1965 y "La demonizzazione del l'arte" y "La struttura assente", 1968.

EL CROQUIS nº156, VALERIO OLGIATI 1996-2011, El Croquis Editorial. Madrid 2011 ISBN 978-84-88386-65-6

FABRO, LUCIANO. Museum Boymans-van-beuningen, Rotterdam, 1981.

FER, B. (2007) "Celluloid Circus". En SUSSMAN, E. (Ed.), Gordon Matta-Clark: You are the Measure. New Haven: Yale University Press.

FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. "Materias de estilo: un diccionario". Herzog & de Meuron 1978-2007. Arquitectura Viva. Madrid, 2007.

FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. "Una caja es una caja es una caja". Monografías Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 2.013-2017. Editor: Arquitectura Viva S.L. Madrid, 2.017. ISBN 978-84-617-6498-2.

FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. "Dionisio en Basilea". Arquitectura viva. Herzog & de Meuron 1978-2007.

FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA. "Arte Povera". Arte Hoy. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 1999. ISBN.84-89569-31-2

FLAMMER, PASCAL Y ZUMSTEIN, DAVID: "Sistemas ambivalentes: sobre la formación del proyecto de Valerio Olgiati", 2G n. 37. Gustavo Gili. 2.005. ISBN 84-252-2088-2

FLOOD, RICHARD, Y MORRIS, FRANCÉS. "Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972", Minneapolis, Walker Art Gallery; Londres, Tate Gallery, 2002.

FORTY, ADRIAN. "El confort de lo extraño". Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.





FOSTER HAL, KRAUSS, ROSALIND, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN, H.D. BUCHLOH. "Arte desde 1900". Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad, 1967. Editorial Akal, S.A. Madrid, 2006.

FREI, HANS. "*Simplicité de nouveau*" in Stanislaus von Moos, Karin Gimmi, Hans Frei, Minimal Tradition, Baden, Verlag Lars Müller, 1996.

FRÍAS, MARÍA ANTONIA. "*Una poética específica del espacio arquitectónico. Las atmósferas de Peter Zumthor*", Revisiones. Revista de Crítica Cultural.

FROMENT, JEAN-LOUIS. "*Aproximación*". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona.1990.

FUCHS, RUDI. *Jannis Kounellis*, Van Abbe Museum, Eindhoven, 1981.

FUCHS, RUDI. "Vocación". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1990.

GALLO, ANTONELLA. "*Lina Bo Bardi, architetto*". DPA. Marsilio Edition, Venezia, 2004.

GARCÍA-ABRIL, ANTÓN & ENSAMBLE STUDIO. Edita Fundación COAM. ISBN: 84-88496-90-7 Depósito Legal: M-45397-2005.

GARCÍA ABRIL, ANTÓN. "*Arquitecturas de autor*"AA56 2011. Edición: T6. Ediciones, S.L. ISBN: 978-84-92409-64-8. Dep. Legal: NA-859-2014.

GEHRY, FRANK dal 1997 GERMANO CELANT "*La Triennale di Milano*". 27 settembre 2009 – 10 gennaio 2010 Skira Editore, Milán, 2009 ISBN 978-88-572-0179-5.

GEHRY, FRANK. "*La Arquitectura de Frank Gehry*". Editorial: Gustavo Gili. Barcelona 1988 ISBN: 84-252-1350-9.

GEHRY, FRANK. "*Buildings and projects*". Compiled and edited by Peter Arnell and Ted Bickford Germano Celant Text by MASON ANDREWS ISBN: 0-8478-0542-5 ISBN: 0-8478-0543-3 (pbk.).

GEHRY, FRANK. 1991-1995.El Croquis Editorial 74/75. ISSN 0212-5683 Madrid, 1995. Conversaciones con Alejandro Zaera, 1995.

GEHRY, FRANK. "G.A. Document". Guggenheim Bilbao Museos.

GEHRY, FRANK. 1987-200.3 El Croquis Editorial, Madrid, 2006. ISBN 84-88386-36-2.

GIEDION, S. "Espacio, tiempo y arquitectura". Editorial Reverte. 2009.ISBN: 9788429121179

GUIDERI, REMO. "*Una parábola óptica sobre la obra de Pistoletto*". Pistoletto. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2000.

GUIDONI, ENRICO. "*Arquitectura Primitiva*". Aguilar, Madrid, 1977. ISBN 978-84-036-0125-3.

GOODMAN, NELSON. "*Maneras de hacer mundos*". «La Balsa de la Medusa», Visor, Madrid,1990.

HERZOG & DE MEURON. "*Discurso Premio Pritzker de Arquitectura 2001*". El Croquis nº 109/110. El Croquis Editorial. Madrid. 2002.

HERZOG & DE MEURON. AV Monografías 191-192 (2017) 2013-2017. Editorial AV (Arquitectura Viva). ISSN: 0213-487X. ISBN 978-84-617-6498-3.

HERZOG & DE MEURON. "Natural History. *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*". Edit. Philip Ursprung. Canadian Centre for Architecture, 2.002/2.005. Lars Muller Publishers. ISBN: 978-3-03778-049-7.

HERZOG & DE MEURON: "*Urban Projects. Colaboration with Artists*". ISBN 978-08-707-0097-2.



HERZOG & DE MEURON. "La geometría oculta de la Naturaleza" Revista Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 181/182, Barcelona, 1989.

HERZOG & DE MEURON. *La Casa Virtual*. Memoria del proyecto, 1996. Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

HERZOG & DE MEURON. Arquitectura Viva. 1978-2007. Madrid. Luis Fernández-Galiano. Madrid 2007. Depósito Legal: M-16513-2007. ISBN: 978-84-611-6391-5.

HERZOG & DE MEURON 1998-2002, nº 109/110. El Croquis. *La naturaleza del artificio*. Croquis Editorial, Madrid, 2.002. ISSN 0212-5683. Depósito legal: m-115-1.982

HERZOG & DE MEURON. AV Monografías 191-192 (2017) 2013-2017. Editorial AV (Arquitectura Viva). ISSN: 0213-487X ISBN: 978-84-617-6498-3.

HERZOG & DE MEURON NATURAL HISTORY Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind Edited by Philip Ursprung Canadian Centre for Architecture, 2.002/2.005 Lars Muller Publishers ISBN: 978-3-03778-049-7.

HESS, BARBARA. "Fontana". Editorial Taschen. Colonia, 2006. ISBN 978-38-228-4918-7.

HINDRY, ANN. Entrevista a GERMANO CELANT: «Quelques questions a Germano Celant», en Artstudio "Regards sur l'arte povera"13, verano de 1989.

HOHIFELDT, MARION. «Plight de Joseph Beuys», en Les cahiers du Musée National d'art Moderne, 43, 1994.

HOPPER, ROBERT. "Los lugares del arte". Pistoletto. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2000.

HÜRZELER CATHERINE. "Herzog & de Meuron: colaboraciones con artistas". Herzog & de Meuron, Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

JACOB, MARY JANE.: "Kounellis". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona.1990.

JIMENEZ, C. (2000) "Las Fotografías de Matta-Clark o las Exposiciones de lo Muerto".

JOLE DE SANNA, PABRO, RAVENA, 1983. Y Martin Schwader, Luciano Fabro, Basilea, 1991.

JOPPOLO, G.: "L'Arte Povera. Les années fondatrices". Saint-Etienne, Editorial Fall, 1996. ISBN 978-18-543-7588-9.

L KARAVAGNA, C. (2003) "It's nothing worth documenting if it's not difficult to get". On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark".

KIPNIS, JEFFREY. "Una conversación con Jacques Herzog". El Croquis nº 84: Herzog & de Meuron: 1993-1997. Editorial El Croquis. Madrid, 1997. ISBN 978-84-252-2097-5.

KIPNIS, JEFFREY. "La astucia de la cosmética". El Croquis, nº 84: Herzog & de Meuron: 1993-1997. El Croquis Editorial. Madrid. 1997.

KOOLHAS, REM: "Nueva disciplina". Arquitectura Viva Monografías. Arquitectura Viva. Herzog& de Meuron 1.978-2.007. Editor Luis Fernández- Galiano. Madrid, 2007 ISBN. 978-84-611-6391-5

KOUNELLIS JANNIS. Introducción al catálogo de la Galería L'Attico, Roma, 1967

KOUNELLIS JANNIS." Catálogo Exposición en el MNCARS". Madrid, 1996.



- KOUNELLIS, JANNIS. "*Cape Musée d'art Contemporain*". Burdeos. Mayo de 1985.
- KRAUSS, R. (1993). "*L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*". Paris: Macula.
- KUONI, CARIN. "*Joseph Beuys In America: Energy plan for the western man. Four Walls Eighth Windows*". Nueva York, 1990.
- LACATON & VASSAL. "*Espacio extra, extra grande*". Sobre la obra reciente de Lacaton & Vassal". Ilkay y Andreas Ruby.
- LACATON & VASSAL. "*Estrategias de lo escencial*". AV MONOGRAFÍAS N°170 (2014) Arquitectura Viva, S.L, Editor: Publisher, Madrid, 2014 ISSN 0213-487X ISBN: 978-84-617-1764-3 Incubadoras: de lo genérico a lo cotidiano. Richard Scoffier. Madrid, 2014
- LACATON & VASSAL. *Arquitectura Naif*. "*Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*". Ilkay y Andreas Ruby.
- LACATON & VASSAL *El Croquis 177/178*. Madrid 2015 ISSN 0212-5633 ISBN 978-84-88386-84.
- LACATON Y VASSAL 2G. Editorial Gustavo Gili. S.L. Barcelona, 2006 ISBN 978-84-252-2061.
- LARRAÑAGA, JOSE." *Instalaciones*". Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2001.
- LEBEER, IRMELINE. *L'art? C'est une meilleure idée entretiens*, 1972-1984. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.
- LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires.
- LOOS, ADOLF. *Ornamento y delito y otros escritos*. Editorial Paperback ISSN 1885-8007
- LUCAN, JACQUES. "*Espacialidad texturada y caos petrificado*". 2G Revista internacional de arquitectura nº 37. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005. ISBN 84-252-2088-2.
- LUCAN, JACQUES, STEINMANN, MARTIN. "*Construcciones helvéticas, tema y variaciones*" AV Monografía, nº 89. Ed. Arquitectura Viva, S.L. Madrid. Mayo-Junio, 2001.
- MAFFEI, GIORGIO. *Libri e Documenti Arte Povera 1966-1980*. Editorial Mauricio Corraini. Mantova, 2007.
- MALSCH, FRIEDEMANN. Meyer-Stoll, Christiane, Valentina. "*Che Fare? Arte Povera – The historic years*". Editorial Friedemann Masch, Kunstmuseum Liechtenstein.
- MARCADÉ, BEMARD. "*Note sur l'arte povera et son occultation*". Turín 1965-87 de L'arte povera dans les collections publiques, Musée Savoisien, Chambéry, 1987.
- MARINA, JOSÉ ANTONIO. *Teoría de la inteligencia creadora*. («Argumentos»), 1ª edición, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993, (4ª edición, 1994).
- MARZONA, DANIEL. "*Arte Conceptual*". Editorial Taschen, Colonia, 2005.
- MARCHÁN FIZ, SIMON. "*Del Arte Objetual al Arte de Concepto*". Ediciones Akal. Madrid, 1986.
- MATTA-CLARK, GORDON. "*Experience Becomes the object*". La experiencia se convierte en objeto". Ediciones Polígrafa, Pedro Donoso. Barcelona, 2015 ISBN 978-84-343-1355-2
- MATTA-CLARK, GORDON DE ESTA EDICIÓN: 2006 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Ediciones Polígrafa, Barcelona 2006 ISBN: 84-8026-295-8 Dep. Legal: B-21554-2006
- MATTA-CLARK, GORDON. "Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993. Coordinación María Casanova Pentagrafia Impresores, S.L., Valencia, 1992 ISBN: 84-482-0022-5
- MATTA-CLARK, GORDON. "*Gordon Matta-Clark*". Depósito legal: V-3700-1992. ISBN: 84-482-0022-5 Editorial IVAM Centre Julio González, 1993





MATTA-CLARK, GORDON. "Art, architecture and the attack on modernism" Stephen Walker I.B. TAURIS & CO-LTD, New York, 2009 ISBN-978-1-84511-966-9.

MEEVILLE, THOMAS. "Mute Propheesies". The Art of Jannis Kounellis, en Jannis Kounellis, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1986, y Kounellis. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996-1997.

MEILI, MARCEL. "A few remarks concerning Swiss-German architecture" A+U nº 309, Junio, 1996.

MENNEKES, FRIEDHDM, S.J., Y PARCERISAS, PILAR. En 1994-1995, en Manresa (Sala Plana de Rom, 4-27 de noviembre de 1994) y en Barcelona (Centre d'art Santa Mónica) una recreación de la acción Manresa.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. "Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques". Lagrasse, Verdier, 1966.

MERZ, MARIO. Exposición Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1993.

MEYER, URSULA. «How to explain pictures to a dead hare». En art news, 1970.

MILICUA, JOSE, SUÁREZ, ALICIA, VIDAL, MERCÉ. "El Arte como escenario del Arte". Historia Universal del Arte. V. IX. Ciudad. Editorial Planeta. Madrid, 1994.

MIRALLES, ENRIC. «Constricciones», Seminario95 Hacer vivienda: Acerca de la casa 2. Conserjería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1998, pp. 105-120.

MOFFITT, JOHN. F. Occultism in avant-garde art. the case of Joseph Beuys, Ann Arbor y Londres, u.m. Research Press, 1988.

MOREY, MIGUEL. «Conjeturas sobre el ver» Los movimientos de la mirada, Revista Lápis nº105, s.l., 1994, pp. 12-15.

MORIN, EDGARD. *La mente bien ordenada*. Seix Barral «Los tres Mundos», Ensayo. Barcelona 2001.

MOURE, GLORIA. "Jannis Kounellis: la plasticidad de la condición". Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A.Barcelona,1990.

MOURE, GLORIA. " Giovanni Anselmo y el Paisaje Global". Centro Gallego de Arte Contemporánea. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1.996.

NAKAO, HIROSHI. "No ideas, sino cosas". A+U Architecture and Urbanism.. Edición Extra. Feb. 1998.

NESPOLO, UGO, MONDINO, CEROLI. "Arte Povera e Dintorni". Gabriele Mazzotta, Milán, 1997.

NAVARRO BALDEWEG, JUAN. "La habitación vacante". Pre-Textos, Girona, 2001. ISBN 9788481914153.

NEVILLE, RICHARD. "Play-Power", Edición italiana de Milán, Laterza, 1971. ISBN 978-02-246-1788-8.

OLGIATI, VALERIO. 2G Revista Internacional de Arquitectura. Nº 37.Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2.006 ISBN-13: 978-84-252-2088-3. ISBN-10:84-252-2088-2. ISSN: 1136-9647. Depósito Legal: B.42.926-1.996

OLGIATI, VALERIO. NEXUS."Autobiografía Iconografía". Archive Olgiati. Zurich. Suiza. 1996-2011". El Croquis. "Afinadas Discordancias". n.156. Croquis Editorial. Madrid 2.011. ISBN 978-84-88386-65-6. ISSN02125633.Depósito Legal M115-1982.

OLGIATI, VALERIO. "Una conferencia de Valerio Olgiati". Birkhauser GmbH, Basilea. Suiza. 2.011. ISBN 978-3-0346-0787-2

OLGIATI, VALERIO: "Autobiografía iconográfica". 2G n. 37 Gustavo Gili.2.006. ISBN 84-252-2088-2. Barcelona, 1987-1989.

OLGIATI, VALERIO. 2010. ISBN 978-3-03761-030-5



- PALLASMAA, JUHANI. *"Los ojos de la piel"*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- PAOLINI, ARTE POVERA 1966-1980. Giorgio Maffei. Edición Corraini. Public Paolini, 2007.
- PASCALI, PINO. Catálogo Exposición en IVAM. Valencia, 1992.
- PEREC, GEORGES. *"Especies de espacios"*. Montesinos. Barcelona, 1999.
- PISTOLETTO, MICHELANGELO. MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Dentro. Dentro del espejo"* MACBA. Museo D'Art Contemporani de Barcelona.
- PISTOLETTO, MICHELANGELO. Catálogo Exposición Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Le ultime parole famose"*. Turín: Tipolito Piana, 1967. (60 copias) reproducido en B't nº 6. Milán, Dic. 1967.
- PISTOLETTO, MICHELANGELO. *"Oggetti in meno"*, Kunsthalle, Berna, 1989, y Pistoletto, Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma, 1990.
- POLI, F. *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- PUENTE, MOISÉS. "Por una arquitectura reductiva". 2G Revista internacional de arquitectura, nº 37. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005. ISBN 84-252-2088-2
- RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO. "Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX". Colecció Universitat 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2008.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *"La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier"*, Madrid, Siruela, 1998.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *"A este lado del espejo"*. Pistoletto. Museu d'Art Contemporani (MACBA). Barcelona, 2000.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. "El mundo contemporáneo". Editorial Alianza. Madrid, 1997.
- RATCLIFF, CARTER. "People are talking about Joseph Beuys", en Vogue, 1980.
- REICHLIN, BRUNO. "L'entrepôt dans une ancienne carrière", in Herzog & de Meuron, Bâle, Wiese, 1989.
- REICHLIN, BRUNO. "Cuando los arquitectos modernos construyen en la montaña". 2G Revista Internacional de Arquitectura nº14, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- REITSCHMID, MARKUS: "Conversaciones con Estudiantes". Architecture Publications. Blacksburg. Virginia. EEUU. 2007
- RILEY, TERENCE. *"La gravedad y los medios"*. Monografías. Arquitectura Viva. Madrid, 2007. Herzog & de Meuron 1978-2007. Editor Luis Fernández Galiano.
- ROWELL, MARGIT. "Arte povera, Anti Minimal, en Qu'est-ce que la sculpture moderne", París, Centre Georges Pompidou, 1986.
- RUBINO, SILVANA y GRINOVER, MARINA. "Lina por escrito. Textos escogidos". Editorial Cosac. Naify. São Paulo, 2009
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. "Arte del siglo XX". Volumen II. Arte Povera: un alfabeto de materiales. Taschen GmbH. Edición de Ingo F. Walther. Colonia, 1999.
- RYBCZYNSKI, WITOLD. *"La casa, historia de una idea"*. Nerea, Madrid, 1992.
- RYKWERT, JOSEPH. "La casa de Adán en el paraíso". Gustavo Gili, Barcelona, 1974.





SANDLER, IRVING. *"Art of the postmodern era"*. From the late 1960 to the early 1995, NUEVA YORK, 1995.

SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER. *"Piero Manzoni"*. Editorial Nerea, S.A. Madrid, 1998.

SCHWARTZ-CLAUSS, MATHIAS. *"Living in motion"*. Diseño y Arquitectura para una forma de vida flexible. Vitra Design Museum. Vitra Design Stiftung GGMBH und autoren, 2002. **LUGAR DE EDICIÓN**

SCHWARZ, ULLRICH. *"Nueva arquitectura alemana. Una modernidad reflexiva"*. Exposición Ministerio de Fomento. Madrid

SEMIN, DIDIER. *"L'art Povera"*. París. Editorial du Centre Georges Pompidou, 1992, de la colección Jalons. Colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) y del Centro de Creación Industrial (CCI).

SERGISON, JONATHAN, BATES, STEPHEN. *"Resistencia"*. Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

SERGISON, JONATHAN, BATES, STEPHEN. *"Trabajando con tolerancia"*, en Papers, A Collection of Illustrated Papers. Escrito entre 1996 y 2001. Edición propia, Londres, 2001.

SEROTA, NICHOLAS. *"Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art"*. Londres, thames and Hudson, 1996.

SMITHSON, ALISON Y PETER. *"Cambiano el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, Los Smithson"*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

SOTA, ALEJANDRO DE LA, *Recopilación de escritos*

SOUTIF, DANIEL. *"La famille pauvre"*. Monográfico Artstudio nº 13. Regards sur l'arte povera, verano 1989.

SPAZIO. *"Dalle Collezioni D'Arte e D'Architettura del MAXXI"*. Stefano Chiodi y Domitilla Dardi. Mondadori Electa S.p.A., Milano. 2010

SPIER, STEVEN y TSCHANZ, MARTIN. *"Swiss Made. Nueva arquitectura suiza"*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

STEINMANN, MARTIN. *"Forme forte-Ecrits / Schriften 1972-2002"*. Birkhäuser, Basilea, 2003.

STEINMANN, MARTIN. *"L'architecture de Diener & Diener"* Une architecture pour le ville. Faces nº 41 "Diener & Diener", verano 1977.

STEINMANN, MARTIN. *"Découvrir le monde des choses"* Faces nº 38, primavera 1996, "Architectures récentes dans les Grisons (II)".

STEVEN SPIER Y MARTIN TSCHANZ. *Swiss Made. Nueva Arquitectura Suiza*. G.G. Barcelona, 2003.

STRAUSS, LEVI. American Beuys: *"I like America & America likes me"*. Parkett, 26, 1990.

SUMI, CRISTIAN. *"Positive indifference"*, Daidalos, Agosto 1995, "Magie der Werkstoffe II".

SZEEMANN, HARALD. *"On és l' dement ?"*. En Joseph Beuys. Manresa Hauptbahnhof Goseph Beuys. Manresa. Estació Central). Centre d'art Santa Monica. Barcelona, 1995.

TANIZAKI, JUNICHIRO. *El elogio de la sombra*, «biblioteca de ensayo», 2ª edic., Ediciones Siruela, Madrid, 1995.

TARANTINO, MICHAEL. *"Más difícil que soñar: un diálogo imaginario con Michelangelo Pistoletto"* Pistoletto. Museu d'Art Contemporani de Barcelona ( MACBA).Barcelona, 2000.

THOMAS, KARIN. *"Diccionario del arte actual"*. Editorial Labor. Barcelona1978.

THOMPSON, JON, *"Gravity and Grace: Arte povera/Post Minimalism"*, Londres, Hayward Gallery, 1993.

TORRECILLAS JIMÉNEZ, ANTONIO. *"Márgenes Arquitectura"* nº 10. ISSN 2173-2086.



URSPRUNG, PHILIP. "La frágil superficie de lo cotidiano, o ¿Qué ha pasado con el realismo?". Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

VENTURI, ROBERT. "Complejidad y contradicción en la arquitectura". Gustavo Gili, Barcelona,

VON MOOS, STANISLAUS. "Minimal Tradition: Max Bill und die einfache" Architektur 1942-1996. Lars Müller, Baden, 1996.

VV.AA. "Técnicas y medios artísticos". Centro de Estudios Ramón Areces S. A., 2010

WEINTRAUB, LINDA. "Art on the edge and overo searchingfor art's meaning in contemporary society 1970—1990", Nueva York, art insights, inc., Publishers, 1996.

WANG, WILFRIED. «HERZOG & DE MEURON». Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

WANG, WILFRIED. "Concebir arquitectura, materializar ideas". Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

WANG, WILFRIED. "La presencia de ideas en la materia construida". Herzog & de Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

WOODMAN, ELLIS. "Entrevista con Jonathan Sergison y Stephen Bates". Revista internacional de arquitectura 2G nº 34. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

ZACHAROPOUIOS, D. "Arte Povera en Flash Art, nº 116, Milán, oct/nov. 1983". El Dossier Arte Povera en Opus International, nº 111, nov.-dic. 1988 (con textos de Bonito Oliva, Celant, Giorgio de Marchis y Lamberto Pignotti).

ZAERA, ALEJANDRO. "Continuidades" Entrevista con Herzog & de Meuron, 1983-1993. El Croquis, nº 60, Editorial El Croquis, 1993.

ZAUGG, RÉMY. "La Ruse de l'innocence". Les Presses du Réel, Dijón, 1997.

ZORIO, GILBERTO. Catálogo Exposición. Valencia, IVAM, 1991.

ZUBER, RAPHAEL: "Representar una arquitectura". 2G n. 37 Gustavo Gili.2.006. ISBN 84-252-2088-2

ZUMTHOR, PETER. "Architecture and Urbanism". Extra Edition, 1995. ISBN 10: 4900211508 ISBN 13: 9784900211506

ZUMTHOR, PETER. Peter Zumthor Works, Lars Müller Publishers. Baden, 1998. ISBN 10: 4900211508 / ISBN 13: 9784900211506.

ZUMTHOR, PETER. "Enseñar arquitectura". Conferencia escrita en septiembre de 1996 y pronunciada en la Accademia di Architettura, Mendrisio, Suiza. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2.006. ISBN: 978-84-252-2730-1

ZUMTHOR, PETER. "Un modo de mirar las cosas". En busca de la arquitectura perdida. A+U Architecture and urbanism. Feb. 1998. Edición Extra.

ZUMTHOR, PETER. Atmosphären., BirkhäuserVerlang, Basilea, 2.006. 2008-2013 ISBN: 978-3-85881-723-5

ZUMTHOR, PETER. "Pensar la arquitectura" Colección "arquitectura Con Textos" Gustavo Gili.Barcelona, 2004. ISBN 978-8-42522-327-3

PETER ZUMPTOR 1985-2013 5 Volúmenes Editor:ThomasDurish VerlagScheidegger&Spiess AG,Zurich.2.014 ISBN 978-3-85881-723-5

ZUMTHOR, PETER. "Architecture and Urbanism February" 1998 Extra Edition Edit. NobuyukiYoshida Tokio, Japón, 1998 ISBN 4-900211-50-8

PETER ZUMTHOR 1985-1989. Buildings and Proyects. Edit: Thomas Durish. Scheidegger&Spiess. Zurich, Suiza, 2014. ISBN-13: 978-3858817235. ISBN-10: 3858817236



*Ears (Attica, 100 AC–400 DC)*

## LIBROS/ CATÁLOGOS

Libro-Catálogo Exposición. *"IDENTITÉ ITALIENNE, L' ART EN ITALIE DEPUIS 1959"*, París, Centre Pompidou, 1981

CAPC Musée d'art Contemporain. Burdeos, 1982.

ARTE POVERA, ANTIFORM, Burdeos, CAPC (Musée Contemporain), 1982.

Catálogo Exposición: *"DEL ARTE POVERA A 1985"*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

*"L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANCAISES"*, Chambéry/Lille/la Roche-sur, 1987.

*"REGARDS SUR L'ARTE POVERA"* en Artstudio, nº 13, París, 2º trimestre, 1989.

*"VERSO L'ARTE POVERA"*, Milán, Electa, 1989.

*"ARTE POVERA E DINTORNI"*. Gabriele Mazzotta. Milán, 1997.